كلمـة الوزارة

مكة عاصمة للثقافة الإسلامية لعام ١٤٢٦ هـ (*)

السيد الدكتور محمود السيّد
وزير الثقافة

بسم الله الرحمن الرحيم

سعادة سفير المملكة العربية السعودية في الجمهورية العربية السورية الأخ الفاضل أحمد بن علي القحطاني المحترم.

أيتها الأخوات، أيها الأخوة:

سلام الله عليكم ورحمته وبركاته.

(*) كلمة السيد وزير الثقافة التي ألقاها في المركز الثقافي العربي بالمزة، بمناسبة الاحتفال بمكة المكرمة عاصمة للثقافة الإسلامية لعام ١٤٢٦ هـ.

أرحب بكم جميعاً باسم وزارة الثقافة السورية ، وإنها لمناسبة أن يكون لقاؤنا هذا في ظلال تظاهرة ثقافية طيبة متمثلة في اختيار مكة المكرمة لتكون أول عاصمة للثقافة الإسلامية لعام ١٤٢٦ هـ ، وقد جاء هذا الاختيار بناءً على موافقة وزراء الثقافة في العالم الإسلامي في مؤتمرهم الذي عقد في الدوحة في شهر شوال من عام ١٤٢٤ هـ .

وإنه لمن البدهي أن تكون مكة أول عاصمة للثقافة الإسلامية ، وذلك لأنه إذا ما ذكرت الرسالة الإسلامية تمثل في الذهن مكة المكرمة حيث كعبة المسلمين ونزول الوحي فيها على قلب الرسول العربي الكريم صلوات الله عليه آية لنبوته وتأييداً لدعوته ودستوراً لأمته . ومن مكة انطلقت شعلة التوحيد قبل أربعة عشر قرناً .

ولكم هو جميل أن تسلط الأضواء على واقع مكة الديني والتاريخي قبل البعثة النبوية وما آل إليه حالها بعد هذه البعثة ، والموقع الذي احتلته حادثة النبوة دلالة وتشريعاً ، وأثرها على المجتمع المكي ومن ثم على بقية المجتمعات ، وكيف أن الإسلام اهتم بالمجتمع شرائح وعادات وقيماً ، وكيف بنى المجتمع على دعامات قوية من التآخي والتواد والعدالة في منأى عن العصبية والقبلية والطبقية والعنصرية، ويمكننا أن نتعرف حال العرب في الجاهلية قبل الدعوة الإسلامية من خلال قول جعفر بن أبي طالب للنجاشي ملك الحبشة يوم أن هاجر إليها مع نفر من رفاقه ، إذ قال مخاطباً النجاشي الذي استفسر منه عن الدين الجديد :

« أيها الملك كنا قوماً أهل جاهلية ، نعبد الأصنام ونأكل الميتة ، ونأتي الفواحش ، ونقطع الأرحام ، ونسيء إلى الجوار ، ويأكل القوي منا الضعيف، فكنا على ذلك حتى بعث الله إلينا رسولاً منا ، نعرف نسبه وصدقه وأمانته

وعفافه ، فدعانا إلى الله لنعبده ونوحده ، ونخلع ما كنا نعبد نحن وآباؤنا من دونه من الحجارة والأوثان ، وأمرنا بصدق الحديث وأداء الأمانة وصلة الرحم وحسن الجوار والكف عن المحارم والدماء ، ونهانا عن الفواحش وقول الزور وأكل مال اليتيم وقذف المحصنات ، وأمرنا أن نعبد الله وحده لا نشرك به شيئًا ، وأمرنا بالصلاة والزكاة والصوم ، فصدقناه وآمنا به واتبعناه على ما جاء به من الله ، فعبدنا الله وحده فلم نشرك به شيئًا وحرّمنا ما حرّم الله علينا وأحللنا ما أحلّه الله لنا ، فعدا علينا قومنا فعذبونا وفتنونا عن ديننا ليردونا إلى عبادة الأوثان عن عبادة الله ، وأن نستحل ما كنا نستحل من الخبائث » .

أيتها الأخوات ، أيها الأخوة :

تلك هي حال العرب في الجاهلية قبل الدعوة الإسلامية ، وتلك هي المبادئ السامية للإسلام التي دعا إليها رسول الله (ص) . ويجدر بنا أن نتذكر أيضًا أن أول وثيقة لحقوق الإنسان على الصعيد العالمي إنما ظهرت في مكة ، عندما اعتلى يمني مكانًا مرتفعًا وقريش في مجالسها حول الكعبة ، ورفع صوته يشكو ظلامته من حيث إن نفرًا من تجار قريش أكلوا عليه أمواله ، وماطلوا في دفع الثمن حتى أصيب باليأس فما كان منه إلا أن أطلق صرخة مظلوم أمام قريش ، فمشت بعضها إلى بعض يحركها بنو هاشم ، واجتمعت عدة بطون في دار الندوة واتفقوا على إنصاف المظلوم من الظالم ، وساروا إلى عبد الله بن جدعان ، وتحالفوا هناك على إباء الضيم ، وهجر العار ، وأداء الحق ، فسمي « حلف الفضول » .

وروي أن الرسول (ص) شهد حلف الفضول في دار عبد الله بن جدعان قبل نزول الوحي عليه ، وقال بعد ذلك « والذي نفسي بيده لقد شهدت في الجاهلية حلفًا يعني حلف الفضول ، أما لو دعيت إليه لأجبت » .

وجميل جداً أن يتم رصد الحركة الثقافية في مكة قديماً وحديثاً، وأن يتم تعرف الدور الكبير الذي تؤديه مكة في جميع الميادين من خلال مناسك الحج والعمرة والخدمات التي تؤديها لجمهور المسلمين في مختلف المناحي من خلال هذا الركن من أركان الإسلام.

أيتها الأخوات ، أيها الأخوة :

إذا كنا نتشبث بالجذور وبخاصة في هذه الأوقات العصيبة التي تمر بها أمتنا، فما ذلك إلا لأن جذورنا راسخة في الأرض وفرعها في السماء، وهي إنسانية الجبلة تنشد الخير والسلام للناس كافة، فالرسالة الإسلامية هي رسالة إنسانية تتوجه إلى الناس كافة «يا أيها الناس، إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم»، ومعيار هذه الرسالة في التفاضل بين بني البشر هو مدى النفع للبشر «خير الناس أنفعهم للناس»، «ولا يعد المسلم مسلماً إلا إذا سلم الناس من لسانه ويده» إنها رسالة المحبة والسلام والرفق والتسامح، ألم يقل رسول الله (ص): «ما كان الرفق في شيء إلا زانه، وما نزع من شيء إلا شانه»، «وعاتب أخاك بالإحسان إليه واردد شره بالإنعام عليه».

وثمة باقة من الضرورات متمثلة في ضرورة الحرية والديمقراطية والعدالة والعلم وممارسة الشؤون العامة، جعلتها الشريعة السمحة فروضاً لازمة وليست مجرد حقوق فقط.

إن هذه الرسالة السمحة والتي ركزت على تمجيد حضارة الحوار والمحبة والسلام واحترام كرامة الإنسان وحقوقه أنّى كان، قد شوّه كنهها نفر يدّعون الإسلام والإسلام منهم براء، فقتلوا النفوس البريئة التي حرّم الله قتلها، واتخذوا من الإجرام منهجاً لهم وشعاراً ومبدأ وممارسة متنكرين

لرسالة أمتهم السمحة ولتوجهاتها الإنسانية المعطاء ، فخدموا بعملهم هذا أعداء العرب والمسلمين .

وليس ثمة شيء أبشع من الظلم والافتراء اللذين تتعرض لهما حضارة أمتنا السمحة عندما يوصف المسلمون بالإرهاب، ويوصف المدافعون عن أرضهم والمقاومون للاحتلال بأنهم إرهابيون في الوقت الذي يوصف فيه محتلو أراضينا ومشردو أبناء أمتنا والممارسون القتل والفتك والتدمير والإجرام ضد أبناء شعبنا بأنهم رجالات سلام وناشرو الحرية والديمقراطية في ربوع منطقتنا ويا للأسف ! ومما يزيد ألمًا وحسرة وأسفًا أن تضطرب المفاهيم وتتداخل المعايير ويسود منطق حق القوة وشريعة الغاب، وألا يلتفت إلى صوت الحق في ظلال عولمة لا إنسانية تروم امحاء إرادات الشعوب في الحياة العزيزة الكريمة وطمس هويتها وذاتيتها الثقافية . وما هذه الحملة التي تتعرض لها سورية حاليًا إلا لأنها تتمسك بثوابت الأمة والحفاظ على حقوقها وكرامة أبنائها، رافضة الخضوع والمذلة والهوان ، والمساومة والتنازل عن مواقف الكرامة والإباء والعنفوان ، وعاملة على كشف نوايا أعداء الأمة وممارساتهم بخصوص تنفيذ مخططاتهم الهادفة إلى تفتيت أواصر الأمة ووشائجها ، وتفتيت أصقاعها، وتمزيق وحدة مجتمعها ، متخذين أسلوب الذرائع والافتئات سلمًا لتنفيذ مآربهم ، متنكرين لكل القيم والمبادئ الإنسانية زورًا وبهتانًا .

أيتها الأخوات ، أيها الأخوة :

إننا لنعتز كل الاعتزاز بالعلاقات الطيبة التي تربط بين المملكة العربية السعودية والجمهورية العربية السورية ، والتي هي في واقع الأمر امتداد للعلاقات الضاربة الجذور في أعماق التاريخ بين مكة والشام ، والتي ازدادت

ألقاً في العصر الحديث منذ عهد الملك عبد العزيز بن عبد الرحمن آل سعود، وازدادت قوة ومتانة في عهد خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبد العزيز آل سعود وفخامة أخيه الراحل القائد الخالد حافظ الأسد، وها هي ذي تتوطد والحمد لله في عهد الملك عبد الله وفخامة أخيه السيد الرئيس بشار الأسد.

وانطلاقاً من هذه العلاقات الأخوية العميقة بين البلدين، وفي ضوء التوجيهات الحكيمة لقائدي البلدين تجيء الفعاليات الثقافية لتكون نموذجاً حياً للتضامن العربي، وذلك لأن الثقافة تعبّر عن ضمير الأمة وروحها الوثابة، وتوحد الرؤى والمشاعر والتطلعات والتوجهات، وهي عصية على الاستسلام أمام هجمات الأعداء.

واستناداً إلى العمق الحضاري لأمتنا وإلى إنسانية رسالتنا سنظل متفائلين بانتصار الحق على الباطل، وعاملين على تعزيز القيم الإنسانية في عالمنا.

أكرر الترحيب بالأشقاء الأحبة في بلادهم سورية، بلاد العرب جميعاً.

وفقنا الله إلى ما فيه خير أمتنا وتقدمها وارتقاؤها.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

كلمة المعرفة

١١

الثقافة الإسلامية وتحديات العصر

رئيس التحرير
علي القيم

متابعة للجهود الرامية إلى تفعيل الاهتمام بالاستراتيجية الثقافية في العالم الإسلامي، وبدعوة من المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، وفي مقرها بمدينة الرباط، "عاصمة المملكة المغربية" عقد بين ٢٢ و ٢٤ تشرين الثاني ٢٠٠٥، الاجتماع الخامس للمجلس الاستشاري لتنفيذ هذه الاستراتيجية، وحضرت هذا الاجتماع بصفتي عضواً ومقرراً، وكانت فرصة جيدة لمناقشة وتعديل وثيقة مهمة ومرجعية للعمل الثقافي الإسلامي المشترك، وآلية تفعيلها في زمن تتكاثر فيه المخاطر والتحديات

التي تهدد الهوية الثقافية للأمة ، ونلمس حيرة وارتباكاً أمام الحضارة الغربية المتميزة بأدواتها ووسائلها التكنولوجية التي تزداد فاعلية وانتشاراً ، ولذلك فإن المثقف قبل غيره - يشعر باضطراب الرؤية ، وبالحاجة إلى مراجعة إرثه الثقافي ، وإعادة توظيفه لخدمة قضاياه في هذه المرحلة ، لكي يستعيد ثقته بنفسه ..

لا نبالغ إذا قلنا إن القرن الحادي والعشرين هو عصر التحولات الكبرى في تاريخ الإنسانية ، حيث أصبح فيه امتلاك العلم والمعرفة بديلاً عن امتلاك الثروات الطبيعية ، وغدت فيه قوة العلم والمعرفة بديلاً عن قوة رأس المال ، تقدمت فيه العقول المفكّرة على الأيدي العاملة ، ومن أبرز التغيرات الجذرية في الميدان الاقتصادي تغيّر الأهمية النسبية لقوى الانتاج وعلاقاته ، فمع " الثورة المعلوماتية " انتهى التمييز التقليدي بين العمل اليدوي والعمل العقلي والعمل الإداري ، كما انتهى التفريق بين التجارة والإنتاج والخدمات ، ويتكامل الاقتصاد في بعديه المادي واللامادي ، فكل نشاط أساس في الثورة التكنولوجية الجديدة ، ينطوي على جزء عقلي كبير ، وعلى جزء إداري وجزء يدوي مصاحبين له ، ويتضمن كل نشاط اقتصادي عناصر إنتاجية وخدمية وتسويقية متداخلة ، وإن اختلفت نسبتها . ومع هذه الثورة يصبح الإنسان هو الإنسان متعدد المهارات ، والقادر على التعلم الدائم ، والقابل للتدريب والتأهيل في حياته العملية ..

إن تغيير هذا الواقع يتطلب إستراتيجية للإصلاح محكمة المضمون ، واقعية التحليل ، عميقة التصور والاستنباط ، تصاحبها دراسة استشراقية دقيقة وبعيدة المدى ، وتطوير للبنى الاجتماعية و السياسية والاقتصادية والتربوية التي تشكل مضمون هذه الإستراتيجية وأهدافها وغاياتها ... لذلك كان التركيز على الدور الذي يمكن أن تلعبه الثقافة بوصفها الجسر الذي يعبره المجتمع إلى الرقي والتمدن والازدهار الحضاري .

❖ ❖ ❖

لقد أكدت إستراتيجية الثقافة الإسلامية على موضوع التحدي الكبير الذي

سيواجهه العالم في السنوات القادمة، هذا التحدي الذي هو بالأساس تحدٍ ثقافي ، وقضايا العالم الإسلامي تلح على تعزيز أسباب حضوره الفعّال وسبله في ساحات الحراك الدولي ، وربما أصبح وجود الشعوب في المستقبل مرهوناً في المقام الأول بوجودها الثقافي... ومع كل هذا ما زال "الشأن الثقافي" يعد قطاعاً ثانوياً يفتقر إلى سياسات وبرمجة واضحة قائمة على إستراتيجية متكاملة مع باقي القطاعات الحيوية ، الاجتماعية، التعليمية، الاقتصادية ، السياحية ، على أساس مشروع واضح للعالم ، ويعود غياب هذه السياسات أيضاً إلى ضعف الميزانيات ، ومحدودية الموارد البشرية المرصودة لهذا القطاع ...

تعميق وتعميم المعرفة الموضوعية والنقدية بـ " الذات الحضارية " وتجديد الخطاب الفكري في كل مظاهره السياسية والدينية والقانونية والاجتماعية والفنية ، وتعميم معرفة موضوعية ونقدية بـ " الآخر " ، وتدعيم دور مؤسسات الإنتاج الثقافي ، والتفاعل فيما بينهما ... هو الضمان للتفاعل بين الموروث والمُستجد ، بين النقل والنقد ، وبين " إعادة الانتاج " والإبداع ، وبين ما هو " ذهني " وبين ما هو اجتماعي ، تاريخي ، واقعي ...

إن غياب التوظيف المالي اللازم في البحث العلمي وتطوير التكنولوجيا ، سيبقيان دول العالم الإسلامي ، عاجزة عن حل أزماتها الكثيرة ، وسيحرمانها من أجيال متعاقبة ، لأنهم سيسلكون طريق الهجرة للاستقرار في مراكز البحث العلمي خارج العالم الإسلامي ، وتتوقف قدرة المجتمعات الإسلامية على التفاعل الإيجابي مع مرحلة الحداثة الثانية التي تعيشها المجتمعات الصناعية المتطورة في عصر " العولمة " ...

لقد تناقص دور المادة أمام الذكاء الإنساني والآلي ، وانتقال المجتمع الإنساني المعاصر من مجتمع إنتاج إلى مجتمع معرفة ، للذكاء فيه الدور الأساس في كل ابتكار ، وأسبقية على المادة والرأسمال في كل إنتاج ، بل نجد التسابق والتنافس على الابتكار في مجال الذكاء الصناعي ، السمه الأساسية للصراع التكنولوجي بين الدول الصناعية المتقدمة ...

الثقافة أصبحت اليوم بفعل التقلبات والتفاعلات والتغيرات أهم عامل في مجال العلاقات بين الدول والشعوب ، لذلك يجب علينا أن نكون على بصيرة من الناحية الثقافية ، وأصحاب إستراتيجية محكمة متطورة يكون منطلقها " التنمية " التي قال عنها " رونيه ماهو " المدير العام السابق لمنظمة اليونيسكو :

" التنمية هي العلم حين يصبح ثقافة "

حيث إن التنمية تحتاج لنفس ما تحتاج إليه الثقافة من توفر مناخ منفتح ، وجو سليم من النقد والحرية والتعبير والإبداع ، وبغيابها تنزوي الثقافة ، وتغيب التنمية الهادفة ، ولا يجوز النظر إلى التنمية بوصفها بعداً كمياً ، دون وصف بعدها المتمثل في تلبية متطلبات الإنسان الروحية والثقافية بجانب حاجاته المادية ، فالثقافة تتجلى في التنمية بوصفها بعداً أساسياً من أبعاد العملية التنموية ، وهذا ليس إقحاماً للثقافة في مناطق وعوامل لا سلطان للثقافة عليها ، أو خارجة عن نطاقها ، ولكنه تصحيح للأوضاع ، وإعادة لها إلى الطريق القويم بوصف الثقافة جزءاً من مكونات الإنسان ، وركناً أساساً في تكوينه ، وقد أفردت منظمة " اليونسكو " للبعد الثقافي للتنمية مساحات واسعة ، حيث أكدت أن التنمية يجب أن تركز على الإنسان وكيانه المتكامل ، وأن التنمية تنطلق من الثقافة ، وبأن الإنسان هو غاية التنمية ، وبأنها نتاج ثقافته و لهذا فإن التنمية يجب أن تركز على القيم الثقافية المتعددة والمتنوعة للمجتمعات ...

❖ ❖ ❖

إن صراع الثقافات داخل سياق المنافسة الدولية وما يحركها من برامج علمية وتكنولوجية وتربوية في شتى أنحاء العالم الصناعي طرح السؤال التالي :

" هل العلم جزء من الثقافة ؟! "

والجواب المؤكد :

إن مستقبل الثقافة لا يستقيم دون دراسة العلوم وتطبيقاتها التكنولوجية ...

لقد أضحى على العلم أن يعد نفسه جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الذي تطور بين أحضانها ، وتلاحم العلم والثقافة سنّة من سنن الكون الإلهية ، وتأثير كل منها على حاضر ومستقبل الآخر عامل أساس في تطور الحياة البشرية ، وأي استشراف لمستقبل الثقافة لا يمكنه أن يتم بشكل موضوعي وعلمي إلا إذا كان يوازيه ويصاحبه استشراف لمستقبل العلم والتكنولوجيا .. لذلك الثقافة لم تعد شأن الدولة وحدها ، بل هي شأن الجميع، وهي قاسم مشترك بين كل القطاعات الأخرى ، والإبداع يشترط التنوع والتعددية ، والثقافة إبداع ، وإعادة إنتاج وعطاء مسترسل ومتجدد بفضل الاكتشاف والابتكار ...

أمام هذا الواقع ، والتحديات الجسام التي يواجهها العالم الإسلامي ، بأشكال مختلفة ، سواء تحت غطاء تيار العولمة الجارف ، أو تحت شعار " مقاومة الإرهاب والتطرف " أو التبشير بمقولات مثل " الحوار الثقافي " أو " الحوار بين الحضارات " وغيرها .. إلى تقريب نظر شعوب العالم الإسلامي حول القضايا المختلفة ، وقبول تنوّع الآراء .. وفي إطار هذه التحديات تتبلور أهمية الاستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامي وأهدافها الأساس التي تفتح أمام الثقافة آفاقاً جديدة للتعبير عن نفسها في الزمان والمكان والحضور بين الثقافات المعاصرة.

مفهوم تحديث الثقافة ينطوي على نظرة مستقبلية تميل إلى تحديد المستقبل وأبعاده وخصائصه ومقوماته ، وتوجيه الثقافة بحيث تستطيع الاستفادة من عناصر المرونة ، وتنسجم مع مقتضيات ومتطلبات المستقبل .. لذلك فإن البعد التاريخي لتحديث الثقافة هو بعد مستقبلي يأخذ في الاعتبار ما ينبغي أن تكون عليه مفردات الثقافة ، بالمعنى الواسع للكلمة ، في المستقبل القريب والبعيد ، والصورة التي سوف يكون عليها المجتمع الإسلامي والمجتمع العالمي ، والتغيرات التي سوف يكون عليها المجتمع ، والتغيرات التي سوف تطرأ على العلاقات بين المجتمعات والثقافات المختلفة ، ومجالات الإبداع التي يحتمل ارتيادها نتيجة لهذه التغيرات والأوضاع الجديدة .

إن فكرة " تحديث " الثقافة في العالم الإسلامي ، تنبع من العمل على تحقيق ذلك التغيير في ضوء خطة محددة ومرسومة ، تأخذ بعين الاعتبار التطورات التي طرأت على الساحتين الإسلامية والدولية ، وتستوعب المتغيرات ، وتقترح الحلول للمستجدات ، وتتجاوز في تطلعاتها نطاق الثقافة بالمعنى الضيق ، أو المعنى الذي يعني " طبقة النخبة " إلى المعنى " الأنثروبولوجي " الواسع والأكثر شمولاً ، وما ينتظر أن تكون عليه صورة الثقافة بل وصورة العالم بصورة عامة ، فمفهوم " التحديث " إذن هو مفهوم متحرك ، يستلزم التغيير والمراجعة والتقييم المستمر للنهوض بالثقافة الإسلامية ، وليس للقطيعة مع تراثها ورموزها الفكرية ، ثم لتطويع التراث الحضاري والتراكم الفكري الذي يميزها بحيث يسهم في تطوير الثقافة وتحديثها ، وإدماج العناصر الثابتة فيه مع العناصر المكونة للثقافة الراهنة ، لتظهر تلك العناصر التراثية هي ذاتها في ثوب جديد يتلاءم مع متغيرات العصر ومتطلباته وتوقعات المستقبل ...

❖ ❖ ❖

إن الحديث عن الثقافة الإسلامية ، يقتضي تحديد مفهوم الثقافة ، التي هي ذات مفهوم " ديناميكي " يراد منه تخصيب للمدارك بالاطلاع ، واستثمار للمعرفة بالتخمين والتدبير والسعي ، وتنمية الطاقات الذاتية للإنسان ، وتقدر ثقافة الشخص بحجم الطاقات الذاتية للإنسان، وتقدر ثقافة الشخص بحجم معارفه وتنوعها ، وقدرته على الاستنباط والتنسيق والمقارنة بين المعلومة المكتسبة ، واستخلاص آراء واتخاذ مواقف قد تبلور تصوراً معيناً ...

الثـقافة ليست مـحايدة ، وهـي سلاح ذو حدين ، إذ يمكن أن تستخدم أداة للتغيير ، ويمكن استخدامها في الوقت نفسه أداة لتثبيت الوضع القائم، ويمكن للثقافة أن تكون وسيلة لاجترار الماضي ، أو قاطرة للمستقبل ، ويمكن لها أن تكون سياج الانغلاق على الذات ، أو نافذة الانفتاح على الثقافات الأخرى ..

المفروض في الثقافة أنها تصقل العقل وترهف الحس ، وتقوي الوعي والإدراك ،

ولذلك كانت ضمن التربية ، حقاً لكل إنسان ، وواجباً يفرض عليه استيعابها ، فقد جبل الإنسان على حب الاطلاع والفضول المعرفي ، وعلى الحس الاجتماعي الذي يتراوح بين الضيق والاتساع ، حيث يمكن أن ينمّي لدى المثقف خصال الأنانية والتعصب والكراهية ، أو خصال الإيثار والتسامح والتواضع ، فالثقافة لها أثر على السلوك الفردي والجماعي فيما يتعلق بالأخلاق والميول والنزعات الفكرية والسياسية والعرقية ...

على طبيعة مضامين الثقافة ونوعيتها ومصادرها والأساليب المستعملة في تبليغها ، تجعل هذا التأثير إيجابياً أو سلبياً ، نافعاً أو ضاراً ، وهنا تتجلى أهمية الثقافة الإسلامية ، التي تندد بالجمود والتعصب ، وتنسجم مع التقدم والرقي في مختلف جوانب الحياة البشرية ومجالاتها ، وإبراز ما يبدعه الإنسان من خلال تفاعلاته مع الوجود المحيط به ...

هذا المفهوم يتطلب وضع خطة ثقافية إسلامية شاملة ، تكون بمثابة الإطار الشامل للسياسات الثقافية الإسلامية ، بوصفها وحدة ثقافية لها قيمتها ووزنها في العالم المعاصر ، تؤثر فيه وتتأثر به ، شاملة لجميع القطاعات الثقافية دون أن تطغى أحدها على الآخر ، ذات نظرة جديدة لأفق ثقافي جديد متطور وسريع لمواكبة التطورات والتفاعلات العالمية ...

يتفرع عن الخطة الشاملة ، خطط تنفذ على فترات ، منها القصيرة ، والمتوسطة ، أو الطويلة المدى ، كما تقتضي تحديد المفاهيم وحصر الأهداف والتذكير بالثوابت ، حيث إن تغيير الأوضاع لا ينطلق من صفحة بيضاء ، بل من أوضاع متتابعة ومتمكنة بحكم ظروف وضغوط يصعب التغلب عليها بسهولة ، وهنا لا بد من الإشارة بأن السياسة الثقافية تتأثر في معظم الأحوال بدرجة المشاركة ووعي الشعوب ، كما تتأثر ببرامج التعليم ، وقصور البرامج التربوية ..

ونظرة الإستراتيجية الثقافية الإسلامية ، التراث تنطلق من وصفه حصيلة إنتاج العقل المسلم في مختلف الطبقات الاجتماعية والتيارات الفكرية والثقافية

من البلدان الإسلامية جميعاً ، وبوصفه أيضاً حاضناً لهوية الأمة ...وهذا يتطلب العمل على إعادة دراسته وتخليصه من شوائبه ؛ وفتح الباب للاجتهاد في مجالاته المتعددة ، وتوظيفه لخدمة حاضر الأمة الإسلامية ومستقبلها ، والسهر على إحياء التراث الإسلامي الفكري والفني ، والحفاظ عليه ونشره بمختلف الوسائل ، وترجمة روائعه إلى اللغات الحيَّة ، والتعريف بالثقافة والقضايا الإسلامية المعاصرة من خلال وسائل الإعلام الدولية ، فالتراث مظهر للإبداع الفردي ، مثلما هو مظهر للإبداع الجماعي للأمة ، لا أن يغلق عليها الآفاق ويسجنها في الماضي ، وهو أفضل تعبير عن الذاتية الثقافية ...

الرباط – المملكة المغربية

الدراسات والبحوث

٢٠

٦ - ماوراء علم النفس
مستوى الطموح

د. فاخر عاقل (*)

لكل إنسان مستوى طموح ، فمن صفات الإنسان أن يطمح إلى الأحسن إلى الأعظم إلى الأنفع ...الخ ، ومستوى الطموح متحرك يرتفع ويهبط وفقًا للنجاح أو الفشل .

والطموح هو رغبة الإنسان في تحسين أحواله المادية والمعنوية . والطموح صفّة حميدةُ من صفات الإنسان . ومستوى الطموح دافَع هاًم من دوافع الإنسان ، فكلما طمحت ورغبت واندفعت نحو الأحسن والأمثل والأصعب كان ذلك محركًا لسلوكك . ومستوى الطموح سببٌ من أسباب السعادة والشقاء ، ذلك بأنه إذا زاد طموحك وارتفع وحققت أمانيك وآمالك

(*) أديب ومفكر تربوي سوري له عشرات المؤلفات المهمة في مجال علم النفس والتربية .

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.



كان ذلك سببًا لسعادتك ودافعًا إلى رفع مستوى طموحك وتستمر في الصعود إلى أعلى وإذا فشلت هبط مستوى طموحك فنزلت إلى أسفل وزاد شقاؤك .

وللأنا دوّر هامّ في تعيين مستوى الطموح في رفعه أو الهبوط به ، وهكذا فالإنسان الطموح ينجح ويميل إلى رفع مستوى طموحه ويسعد لنجاحه ،

ولا بد لهذا كله من (أنا) قوية ، أنا ذكية ، أنا تعرف ما تريد وتعمل جاهدة للنجاح ، وبذلك يتقدم الفرد ويسعد وينجح بدافع من أناه الطموحة .

ومستوى الطموح دائم التحرك يرفعه النجاح ويهبط به الفشل . لكن في الناس من هم قادرون على الارتفاع بطموحهم أبدًا وفيهم من يهبطون من فشل إلى فشل . يقول الإنجليز « لا شيء ينجّح كالنجاح » صحيح فالنجاح يجر إلى النجاح ويزيد منه والفشل يجر إلى الفشل ويستمر فيه . ومن هنا كانت الأهمية العظمى في أن تحسن تحديد مستوى طموحك . لا تبالغ في طموحك بحيث يستحيل عليك تحقيق أمانيك ، ولا تتهاون في تحديد طموحك فتهبط إلى أسفل السافلين .

من الأهمية بمكان أن يعرف الواحد منا قدراته وإمكاناته فيعين مستوىً لطموحه يمكنه من الارتفاع إلى حيث يطمح . والنصيحة الصادقة في هذا الخصوص أولاً أن نتعرف على قدراتنا وإمكاناتنا تعرفًا صحيحًا دقيقًا لا مبالغة كبيرة فيه لأن المبالغة تؤدي إلى الفش والفشل يؤدي إلى الهبوط بمستوى الطموح . ونصيحة علماء النفس لك أن يكون مستوى طموحك عاليًا بعض الشيء وليس عاليًا جدًا أو

منخفضًا .. مستوى الطموح العالي جدًا يؤدي إلى الفشل والهبوط بالطموح .

ومستوى الطموح المنحط يؤدي إلى التقصير والاستهتار ، ولذلك فليكن مستوى طموحك دقيقًا وأعلى قليلاً من واقعك . ومن الأهمية بمكان عظيم أن تعلّم الأسرة الولد كيف يطمح ، وكيف يحقق طموحاته .

قال أجدادنا « من جدَّ وجد » وإذًا فإن الجهد أمْر هامّ جدًا في حياة الفرد . نعم «من جدّ وجد » .

على الإنسان أن يسعى ، أن يعمل ، أن يندفع إلى تحقيق أحلامه لكن ليس عليه أن يصنع لنفسه أهدافًا أعلى بكثير من إمكاناته ولا أهدافًا أقل بكثير من إمكاناته ، في الحالة الأولى يعجز عن تحقيق آماله فيصاب بالإحباط ويكتئب ويزداد فشله . أما إذا كانت أهدافه بسيطة منحطّة أقل من إمكاناته انحط مستوى طموحه ولم يتقدم .

يقول العرب « من طلب العلى سهر الليالي » نعم «من طلب العلى سهر الليالي» والحياة كلها جهاد وكفاح وتطلع إلى الأسمى وبهذا يرتفع مستوى الطموح ، ويقود النجاح إلى النجاح ويحقق الإنسان أمانيه . أما إذا رضي بالمستوى الدنيء ولم يبذل جهده ويندفع إلى الأمام فإنه يتراجع، لا وقوف في الحياة : إما إلى الأمام وإما إلى الخلف . إما إلى التقدم وزيادة النجاح وإما إلى الفشل .

في الأسرة يربى الطفل على الطموح ورفع مستواه ، وفي الأسرة يربى الطفل على التهاون والهبوط بمستوى طموحه . في البيئة الحسنة يربى الطفل على أن يطمح ويطمح ويطمح وأن يرتفع بمستوى طموحه أو يتهاون في هذا المستوى مما يؤدي إلى فشله .

في البيئة الحسنة تُهيأ الفرص للإنسان لكي يعمل وينجح وبالبيئة السيئة لا يسمح للإنسان بالتقدم . الفرصة لا تدق الباب مرتين ! يجب على الإنسان الذكي أن يغتنم الفرص وأن يعمل أبدًا على التقدم والنجاح إن الإنسان الذي لا يبذل جهده ولا يعمل جادًا على النجاح والتقدم إنسان فاشل .

يقول سيدنا عمر بن الخطاب « يقعد أحدكم ويقول اللهم ارزقني وهو يعلم أن السماء لا تمطر ذهبًا ولا فضة » إذًا :

على المرء أن يسعى .
على المرء أن يعمل .
على المرء أن يجهد .
على المرء أن يطمح .
على المرء أن يرتفع بمستوى طموحه حتى يصل إلى عاليات الأمور .

وهنا يجب أن نذكر أن مستوى الطموح يرافق الإنسان طيلة حياته وهو في تحرك دائم إلى الأعلى أو الأسفل والإنسان العظيم مستواه الطموحي في ارتفاع دائم .

إ ن من يعرف ما يريد يصل إلى مايريد ، أما الإنسان الضائع الذي لا يعرف ما يريد فمآله الفشل والضياع . وهنا تأتي أهمية تعيين الأهداف . إن الإنسان الذكي يعين أهدافه . يعينها بدقة ويعمل على تحقيقها والوصول إليها ومن هنا كانت أهمية الذكاء في تعيين مستوى الطموح وتحقيق الطموحات والأهداف . الإنسان الذكي إنسان يعرف ما يريد ويعيّن أهدافه بدقة ويجهد في سبيل تحقيقها ملتمسًا الوسائل الصحيحة . وهنا أيضًا تبدو أهمية العقل السليم والإرادة القوية في تعيين مستوى الطموح وتحقيق الأهداف والغايات .

الإنسان العاقل الإنسان الفهيم ، الإنسان ذو الإرادة القوية يعمل على الارتفاع الدائم بمستوى طموحه وتحقيق أهدافه والوصول إلى غاياته .

وفي نافلة القول أن مستوى الطموح يجب أن يكون مقرونًا بالخلق الحسن ، حينئذ فقط يكون النجاح خلقيًا ، كما يكون فاضلاً وكما يكون نبيلاً .

❖ ❖ ❖

حلب في العصر الأيوبي

الدكتور محمد يحيى خراط(*)

عندما سيطر المماليك على مصر والشام قسموا بلاد الشام إلى نيابات، وكل نيابة مستقلة إدارياً عن النيابة الأخرى، ووكل بإدارتها إلى نائب عن السلطان المملوكي بالقاهرة، ويساعد ذلك النائب جهاز إداري . والنائب يعرف ما يخص نيابته ويكاتبه النواب التابعون له، وله السلطة في استخدام الجند من غير مشورة السلطان، ويتولى تعيين أرباب الوظائف وأمناء السر، فهو إذن سلطان مختصر.

(*) باحث في التراث العربي – وزير الدولة لشؤون مجلس الشعب . له العديد من الدراسات والمؤلفات المنشورة.

– العمل الفني: الفنان علي مقوص.

وكانت نيابة حلب في ذلك العهد من أبرز النيابات وأهمها ولا يضاهيها في الأهمية والمكانة سوى نيابة دمشق.

ولقد احتلت نيابة حلب مكانةً خاصة عند سلاطين المماليك، نظراً لموقعها الجغرافي من ناحية ولثرواتها الطبيعية من ناحية أخرى، فمن ناحية الموقع الجغرافي تقع نيابة حلب في الطرف الشمالي الشرقي لدولة المماليك مجاورة لعدد من القوى التي ظلت تشكل في ذلك الحين خطراً يهدد دولة السلاطين بين الحين والآخر كالمغول في العراق والصليبيين في الشمال والتركمان في شرق آسيا الصغرى. ونظراً لبعد نيابة حلب عن القاهرة - قلب الدولة وعاصمتها - كان المماليك يترقبون دوماً حدوث حركات معادية لهم من جانب نوابها ضدهم، وفعلاً هذا ما حصل عدة مرات. ولذلك جعل السلاطين نيابة حلب موضع اهتمامهم ومراقبتهم، فاختاروا لها نواباً أشداء لا يشك بولائهم، وشددوا الرقابة عليها، وأكثروا من تغيير الولاة.

كانت حلب في العصور الإسلامية الأولى مدينة ثانوية محصورة بين أنطاكية عاصمة شمال سورية، وقنسرين عاصمة الديار الحلبية. ولكن بعد تدمير قنسرين اتسعت رقعة حلب وضمت إليها حماه وأصبحت مدينة حلب عاصمة الشمال، وصار تابعاً لها في عهد العزيز بن الظاهر غازي بن الملك صلاح الدين الأيوبي مايزيد على ثمانمئة وعشرين قرية وإحدى وعشرين قلعة. وبلغت حدود حلب الشرقية نهر الفرات والغربية بحر الروم (البحر المتوسط) وبلاد الروم شمالاً ونيابة حمص جنوباً.

على أن هذا الموقع المتميز لم يكن نعمة لحلب في بعض الأحيان، إذ غدت ساحة حرب بين القوى المحيطة بها، إذ أنها كانت المدخل الطبيعي لبلاد الشام من ناحية الشمال، وحلقة الوصل بين الجزيرة والعراق من ناحية وآسيا الصغرى وبلاد الشام من ناحية أخرى.ولقد شكلت حلب وتوابعها حجر الزاوية في سياسة الدولة الأيوبية، فقد حرص صلاح الدين الأيوبي على الاستيلاء عليها قبل الدخول في معركة فاصلة ضد الصليبيين، فتم له ذلك سنة ٥٧٩ هـ / حزيران ١١٨٣م، وبذلك غدت الجبهة الإسلامية تحت إمرته ممتدة من جبال طوروس شمالاً حتى بلاد النوبة جنوبًا.

وعندما وزع صلاح الدين دولته بين أبناء بيته سنة ٥٧٩ هـ / ١١٨٤ م، منح حلب لأخيه العادل سيف الدين ثم انتقلت المدينة بعد ذلك إلى ابنه الظاهر غياث الدين غازي بن صلاح الدين الأيوبي، وفي

عهده امتدت حدود حلب إلى أرمينية شمالاً ونهر الفرات شرقاً وقرب حماه جنوباً.

ثم ولي حلب بعد ذلك الملك العزيز بن الملك الظاهر بوصاية شهاب الدين طغر بك سنة ٦١٣ هـ/ ١٢١٦ - ١٢١٧ م. وولي بعد العزيز ابنه الناصر يوسف وكان هذا آخر الملوك الأيوبيين في حلب.

الأيوبيون في حلب:

حرص صلاح الدين عندما استولى على حلب على أن يولي أمر هذه الإمارة لرجل ثقة وقوي من البيت الأيوبي فلم يجد أفضل من ابنه الظاهر غياث الدين غازي فولاه أمرها سنة ٥٧٩ هـ/ ١١٨٣ - ١١٨٤ م وتم تعيينه أميراً عليها. لكن ما لبث أن استبدل ابنه بأخيه الملك العادل سيف الدين أبي بكر في ١٢ رمضان من نفس العام.

ويبدو أن صلاح الدين تخوف من طموحات أخيه بعد توليه حلب، فأخرجه من بلاد الشام ليعطيه إقليم الجزيرة وبلاد ما بين النهرين، وأعاد ابنه الظاهر غياث الدين غازي إلى حلب ثانية سنة ٥٨٤ هـ/ ١١٨٣ - ١١٨٤ م. وبعد وفاة صلاح الدين سنة ٥٨٩ هـ/ ١١٩٣ م صارت حلب وتوابعها للملك الظاهر غياث الدين



غازي، فكتب بذلك لعمه الملك العادل في مصر وخطب له وضرب السكة له في حلب وتوابعها. كما طلب الملك العادل من الملك الظاهر غياث الدين خمسمئة فارس من حلب لخدمته. وكانت نيابة حلب في عهد الملك الظاهر غياث الدين في توسع دائم إذ أضاف لها الملك العادل جبلة واللاذقية.

وقد حدث أن استطاع الملك العادل بدهائه السياسي أن يطرد ابن أخيه الملك

الأفضل بن صلاح الدين من دمشق إلى صرخد، فما كان من الملك الظاهر غياث الدين إلا أن حرض أخاه الملك الأفضل سنة ٥٩٥ هـ/١١٨٩ - ١١٩٩ م على استرداده دمشق أثناء غياب الملك العادل عنها، ووعده بمساعدته في ذلك. وبالفعل فقد حاصر الأخوان دمشق في بداية عام ٥٩٦ هـ/ ١١٩٩ م إلا أن الكامل محمد بن الملك العادل أتى إلى دمشق بجيش كبير ورفع الحصار عن دمشق.

ويروي بعض المؤرخين أن هدفَ الأخوين من احتلال دمشق هو القضاءُ على سيادة عمهما الملك العادل، وهذا يتفق مع سياسة والدهما الذي كان يتخوف من مطامع أخيه الملك العادل دائماً.

ومن جهة أخرى فقد بدا ظاهراً للعيان أن الملك الظاهر غياث الدين غازي سعى لكي يصبح كبير دولة أيوب كوالده صلاح الدين، وقد اتبع لتحقيق ذلك عدة وسائل، ففي سنة ٥٩٧ هـ / ١٢٠٠ - ١٢٠١ م استولى على منبج وقلعة نجم، وأرسل إلى الملك المنصور صاحب حماه يعرض عليه منبج وقلعة نجم مقابل أن يساعده ضد عمه الملك العادل، لكن الملك المنصور رفض ذلك العرض، فعاد الظاهر غياث الدين غازي للتحالف مع أخيه مرة أخرى لانتزاع دمشق من عمهما الملك العادل على أن تكون دمشق للأفضل، ثم يتجه الأخوان إلى مصر للاستيلاء عليها فيأخذها الأفضل ويترك دمشق لأخيه الظاهر غازي ليضيفها إلى حلب. وبالفعل فقد تم حصار دمشق سنة ٥٩٧ هـ / ١٢٠٠ - ١٢٠١ م، غير أن الخلاف دبّ بين الأخوين فعاد الملك الظاهر إلى حلب، أما الملك الأفضل فقد أخذ عمه الملك العادل أملاكه كلها وأعطاه منطقة سميساط فقط عقاباً له.

وقد استمر الخلاف سافراً بين الملك العادل وابن أخيه الملك الظاهر غياث الدين غازي بسبب أطماع الأخير في دمشق، وقد استمر الخلاف حتى سنة ٦٠٣ هـ / ١٢٠٦ م إلى أن أقسم كل منهما للآخر على الإخلاص، وبقيت الأمور بين العم وابن أخيه بين شد وجذب إلى أن تمت خطبة الملك الظاهر غياث الدين لضيفة خاتون ابنة الملك العادل سنة ٦٠٨ هـ / ١٢١١ - ١٢١٢ م وتزوجها في العام الثاني فأمن بذلك الظاهر غياث الدين جانب عمه الملك العادل، ولم تحدث بينهما بعد ذلك مناوشات أو منازعات.

وعندما توفي الملك الظاهر غياث الدين غازي في جمادى الآخرة سنة ٦١٣ هـ / ١٢١٦ م خلفه بالملك من بعده ابنه الصغير محمد الملقب بالملك العزيز غياث الدين، ولما كان محمد صغير السن فقام على

تدبير أمره وأمر نيابة حلب شهاب الدين طغر بك الخادم، فأرسل الحلبيون إلى الملك الأفضل بسميساط ليكون أتابكاً للملك العزيز، إلا أن الذي حصل هو أن الملك الأشرف موسى بن الملك العادل حضر إلى حلب ورتب الأمور مع الوصي عليه طغر بك، وقد عمل الملك الصغير على تثبيت حكمه بحلب وإضفاء الشرعية عليه فأرسل في نفس عام توليه الحكم رسولين من طرفه إلى الخليفة العباسي ببغداد، وإلى جده الملك العادل يخبرهما بخلافة والده في ملك حلب.

ومما تجدر الإشارة إليه، هو أن الأتابك شهاب الدين طغر بك الوصي على حلب ساس الأمور فيها أحسن سياسة ودبرها أقوم تدبير.

ومع ذلك فإن الملك الأشرف لم يترك الحبل على غارب به للأتابك شهاب الدين، فقد ظل يراقب الأمور عن كثب، فمكث قرابة عام بظاهر حلب (٦١٥ - ٦١٦ هـ / ١٢١٨ - ١٢١٩ م) يدبر أمر الجيش والإقطاعات، مما جعل معاصريه يعتبرونه ملك حلب. وفي واقع الأمر فإن الأشرف موسى لم يترك فرصة إلا وانتهزها لرفع شأن حلب وملكها الملك العزيز الصبي الصغير.

ومن الناحية السياسية والعسكرية، فقد وقفت حلب خلال فترة وصاية شهاب الدين طغر بك بجانب حماه ضد الملك المعظم عيسى صاحب دمشق سنة (٦١٩ هـ/ ١٢٢٢ - ١٢٢٣ م)، لأن حلب وحماه تجمعهما رابطة الانتماء للملك الأشرف موسى، وتماشياً مع دور حلب السياسي في المنطقة فإنها وقفت بجانب صاحب حمص الملك المجاهد ضد الملك المعظم عيسى صاحب دمشق الذي حاول الاستيلاء على حمص سنة ٦٢٣ هـ / ١٢٢٦ م . ولما علم الملك المعظم عيسى ببأس وقوة جيش حلب طلب من الملك الأشرف موسى سنة ٦٢٤ هـ / ١٢٢٧ م - بحكم صلاته الطيبة بحلب - مساعدة الأتابك شهاب الدين ضد الملك الكامل محمد صاحب مصر، غير أن الأتابك رفض المساعدة لما بينه وبين الملك الكامل محمد من عهود ومواثيق والتي ترتبت عليها فيما بعد مساعدة حلب للملك الكامل محمد والملك الأشرف موسى سنة ٦٢٥ هـ / ١٢٢٨ م لانتزاع دمشق من الملك الناصر داوود بن المعظم عيسى الذي كان قد توفي، وأرسل جيشاً حلبياً في العام التالي إلى الملك الأشرف موسى ليدعم به قواته لتحقيق أهدافه.

وقد عمل الملك العزيز صاحب حلب عندما استقل بالحكم سنة ٦٢٨ هـ /

١٢٣٠ - ١٢٣١ م على تقوية صلاته بالملك الكامل محمد صاحب مصر فتزوج ابنته كما فعل الملك الظاهر غازي مع الملك العادل من قبل.

ويبدو أن الملك العزيز فعل ذلك ليكون حرأ طليقاً في منطقة شمال الشام، وحدث ذلك فعلاً سنة ٦٣٠ هـ/ ١٢٣٢ - ١٢٣٣ م عندما استأذن من الملك الكامل محمد في الاستيلاء على شيزر بمساعدة صاحب حماه، كما استولى على البيرة سنة ٦٢٣ هـ / ١٢٣٤ - ١٢٣٥ م بعد وفاة صاحبها.

توفي الملك العزيز غياث الدين محمد ابن الظاهر سنة ٦٣٤ هـ /١٢٣٦ - ١٢٣٧ م وخلفه ابنه الملك الناصر يوسف وكان عمره حينئذ سبع سنوات، فقام على تدبير أموره بعض رجال الدولة على أن يرجعوا في الأمور الهامة إلى ضيفة خاتون أم الملك العزيز. ولما كان الملك الناصر صغيراً فقد تآمر عليه بعض الطامعين في حلب مثل صاحب شيزر السابق وكمال الدين بن العجمي، وكتبا إلى الملك الأشرف موسى بذلك يحرضانه على احتلال حلب، غير أن الأخير لم يكن من الرجال الذين يستغلون الظروف فرفض طلبهما، بل اعتقلهما في قلعة حلب.

ولم يقتصر التآمر على حلب من داخلها بل أتى من خارجها أيضاً، إذ طمع الكامل محمد صاحب مصر في الاستيلاء على بلاد الشام فتوجه إلى حمص سنة ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٦ - ١٢٣٧ م إلا أن الملك المجاهد شيركوه - صاحبها - أسرع وأرسل الأموال للكامل محمد استرضاءً له، فما كان من الأخير إلا أن تطلع نحو حلب، فبادر الأشرف موسى إلى الاتفاق مع ضيفة خاتون صاحبة حلب والملك الناصر داوود صاحب الكرك على عدم تمكين الكامل محمد من حلب، كما طلب دعماً عسكرياً من سلطان سلاجقة الروم، وفضلاً عن ذلك فقد أرسل الحلبيون جيشاً سنة ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧ - ١٢٣٨ م لمساعدة الصالح اسماعيل بدمشق ضد أطماع الملك الكامل أيضاً.

وبعد وفاة الملك الكامل محمد بدأ الملك الناصر يوسف صاحب حلب يستولي على ما يمكن الاستيلاء عليه من بلاد الشام، فوجه جهوده للاستيلاء على المعرة من الملك المظفر الثاني تقي الدين محمود صاحب حماه سنة ٦٣٦ هـ / ١٢٣٨ - ١٢٣٩ م فاستولى عليها كما تمكن بمساعدة قوة من الخوارزمية والتركمان والسلاجقة من مهاجمة حماه.

والملافت للنظر في هذه الحقبة السياسية أن حلب حاولت الاحتفاظ

باستقلالها ، وليس أدل على ذلك من أن الملك العادل الثاني سيف الدين ابن الملك الكامل محمد طلب من ضيفة خاتون إقامة الخطبة وضرب السكة له بحلب مثلما كان يحدث لأبيه، إلا أن ضيفة خاتون رفضت، بل ذهبت إلى أبعد من هذا إذا استحلفت أكابر رجال دولة بني أيوب جميعاً بالشام وكذلك الرؤساء والعامة للملك الناصر يوسف، وفضلاً عن ذلك فإنها حصنت حلب وضمت قلعة جعبر إلى حلب سنة ٦٣٨ هـ / ١٢٤٠ - ١٢٤١ م .

استقل الملك الناصر يوسف بالحكم في حلب بعد وفاة جدته ضيفة خاتون سنة ٦٤٠ هـ / ١٢٤٢ - ١٢٤٣ م وبدأت مشاكله السياسية بعد استقلاله، فقد رفض الملك الصالح نجم الدين أيوب سنة ٦٤١ هـ / ١٢٤٣ - ١٢٤٤ م الاتفاق معه، فأراد الملك الناصر يوسف أن يسير على سنة أسلافه بشأن التوسع على أملاك الغير، ففي سنة ٦٤٦ هـ / ١٢٤٨م أرسل جيشاً إلى حمص لانتزاعها من الملك الأشرف موسى الثاني، وبعد حصار طويل سلمها الملك الأخير إلى جيش حلب على أن يأخذ « تل باشر» عوضاً عنها بالإضافة إلى ما بيده من « تدمر » و « الرحبة» ، وعندما علم الملك الصالح نجم الدين أيوب بوصول الصليبيين إلى دمياط عاد إلى مصر في نفس العام.

وانطلاقاً من سياسة حلب التوسعية أرسل الملك الناصر يوسف جيشاً سنة ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩ - ١٢٥٠ م لمحاربة بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل فهزمه واستولى على متاعه ثم استولى على «دارا» و « قرقيسيا» وعاد إلى حلب.

كما اتجهت أنظار الملك الناصر يوسف إلى دمشق بعد وفاة الملك الصالح نجم الدين أيوب فدخلها في نهاية ربيع الآخر ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م تلبية لرغبة نائبها جمال الدين بن يغمور والأمراء القيمرية بها واستولى عليها.

وأصبحت الخطوة التالية أمام الملك الناصر يوسف هي الاستيلاء على مصر التي فكر فيها عقب مقتل الملك المعظم تورانشاه بن الملك الصالح نجم الدين أيوب ، وفي رمضان سنة ٦٤٨ هـ/ ١٢٥٠ م جمع الملك الناصر يوسف رجال البيت الأيوبي بالشام وتوجه بهم من دمشق للاستيلاء على مصر، عندما علم أن شجرة الدر سيطرت على مقاليد الأمور فيها، فتقابل مع جيش المماليك بالقرب من العباسية وتكررت اللقاءات العسكرية بين جيش الناصر يوسف وجيش المماليك الناشئ، إلى أن تدخلت الخلافة العباسية فأصلحت بينهما بسبب الخطر المغولي.

وصفوة القول أنه في نهاية النصف الأول من القرن السابع الهجري / النصف الأول من القرن الثالث عشر ميلادي ، كان الملك الناصر يوسف مسيطراً على معظم بلاد الشام، فاتسعت مملكته أقصى اتساع لها في عصر الأيوبيين والمماليك ودخل في طاعته معظم بني أيوب من الأصدقاء والأعداء مما شجعه على المطالبة بعرش مصر.

الحياة الفكرية والعلمية والاقتصادية في حلب في العصر الأيوبي:

تعتبر حلب ومنذ أقدم العصور مركزاً حضارياً مهماً نظراً لموقعها المتميز، إذ تعتبر وكما ذكرنا - محطة عبور بين الشمال والجنوب وبين الشرق والغرب ، ولهذا أصبحت مركزاً تجارياً وثقافياً واقتصادياً مهماً أنجب عدداً من العلماء والفقهاء والمثقفين. وعندما فتح المسلمون حلب سنة ١٦ هـ / ٦٣٧ - ٦٣٨ م أقاموا فيها أول مسجد أُطلق عليه اسم (الغضائري)، وبدأوا يهتمون بالعلوم الإسلامية النقلية والعقلية، ونبغ فيها من العلماء في أكثر من تخصص أمثال الشيخ أبو علي الحسن بن زهرة الحسيني النقيب (ت ٦٢٠ هـ / ١٢٢٣ - ١٢٢٤م) الذي أجاد القراءات واللغة العربية والتاريخ والفقه، وابن شداد (ت ٦٣٢ هـ / ١٢٣٤ - ١٢٣٥م) الذي قرأ القراءات المختلفة واللغة العربية في الموصل ثم انتقل إلى حلب وعمل فيها، وغيرهما كثير.

وقد ترتب على كثرة العلماء في حلب توفير الأماكن الخاصة بتلقي العلم، فعني أمراءها وحكامها وسلاطينها بإنشاء المدارس، فأنشئت سنة ٥٤٤ هـ / ١١٤٩ - ١١٥٠ م المدرسة النورية نسبة إلى نور الدين محمود ومن بعدها المدرسة العصرونية والمدرسة القوامية والصاحبية والظاهرية والأسدية والشعيبية والبدرية والسيفية والزيدية.. وكانت هناك مدارس أخرى في ظاهر المدينة مثل المدرسة الهروية ومدرسة الفردوس والقيمرية ومدرسة المقام والحلاوية والشاذبختية والعلائية والكمالية والعديمية.

وقد نشط تدريس العلوم الدينية في تلك المدارس واتبعت نظم ومناهج محددة في تدريس تلك العلوم، بحيث لا ينال الإجازة بالتدريس والخطابة والإمامة إلا من تثبت كفاءته.

وإلى جانب تلك المدارس كان هناك عدداً من المكتبات مثل مكتبة الجامع الأموي بحلب التي كان فيها ما يقارب خمسة آلاف مجلد من المخطوطات، وكذلك ازدهرت مكتبات المدارس الكبرى مثل

السلطانية والعصرونية، بيد أن معظم هذه المكتبات إما نهبت أو أحرقت فيما بعد بسبب الحروب والفتن.

أشهر علماء حلب:

نستطيع القول أن عدداً كبيراً من العلماء ظهروا في حلب ونبغوا في مختلف مجالات العلوم.

ففي علم الحديث وفي النصف الثاني من القرن السابع الهجري برز الشيخ إبراهيم بن عمر بن أحمد بن عمر الخليلي ابن خطيب قلعة حلب، وكذلك الشيخ بكتمر العديمي الذي يعتبر من شيوخ الرواية، واشتهر في المعرة الشيخ زين الدين عبد الرحمن بن هبة الله المعري المعروف بإمام الزجاجية وهو من أهل القرآن والفقه والحديث.

وفي علم القراءات ظهر الشيخ محمد ابن علي بن أحمد الحلبي المعروف بابن الركاب شمس الدين الذي ولد بغزة سنة ٧٣٨ هـ ثم رحل إلى حلب فأطلق عليه اسم الحلبي.

ومن أشهر رواة الحديث بحلب الشيخ الحافظ برهان الدين أبو اسحاق الحلبي سبط ابن العجمي الذي ولد في رجب سنة ٧٥٣ هـ . وسمع الحديث عن علماء دمشق والقاهرة والاسكندرية والقدس وغزة وحدث في حلب إلى أن مات سنة ٨٤١ هـ.

وفي علم المنطق اشتهر الشيخ الإمام شمس الدين أبو عبد الله محمد بن محمود بن محمد بن عباد الأصفهاني، الذي قدم إلى حلب من أصفهان وسمع الحديث بها ثم رحل إلى القاهرة . واشتهر في هذا المجال أيضاً الشيخ زاده العجمي الحنفي الذي قدم إلى حلب سنة ٧٩٤ هـ ونزل بجوار القاضي محب الدين بن الشحنه فاجتمع حوله الناس وسمعوا منه، وكان عالماً باللغة العربية والمنطق.

وفي علم الإنشاء نبغ الشهاب أبو الثناء محمود الحلبي ولد سنة ٦٤٤ هـ والشيخ الإمام بدر الدين حسن بن زين الدين عمر بن الحسن بن حبيب الحلبي، والشيخ عبد الله بن محمد بن بهرام جمال الدين الحلبي الشروطي.

وفي علم النحو اشتهر العلامة حجة العرب الإمام الأستاذ بهاء الدين أبو عبد الله محمد بن إبراهيم بن محمد بن إبراهيم الحلبي النحوي المعروف بابن النحاس (توفي سنة ٦٩٨ هـ) وغيره.

واشتهر في علم الفلك أحمد بن إبراهيم بن ملاعب الفلكي الحلبي الذي انتهت إليه رئاسة معرفة حل الزيج وعمل التقاويم.

وفي علم الكيمياء اشتهر الحسين بن

الخلاطي وقد كان غريباً عن حلب إلا أنه استقر فيها وعرف بعض العلوم منها الكيمياء والطب.

وفي علم الهيئة برز ناصر الدين محمد بن الصاحب شرف الدين يعقوب بن عبد الكريم الحلبي الشافعي (ت ٧٦٣ هـ) والشيخ علي بن خليل بن محمد بن حسن الحلبي الحنفي.

وفي علم الهندسة برع بعض الحلبية أمثال علي بن عبد الباقي بن أبي جرادة العقيلي الأنطاكي والعالم يوسف علي الحصكفي الأصل الحلبي الذي كان له قدم راسخة في علم الهندسة والعمائر والمساجد.

وفي العلوم الطبية ظهر في نيابة حلب عدد غير قليل من الأطباء والعاملين في الطب، أمثال أحمد بن عثمان أبي العباس المنبجي (ت ٦٩٦ هـ) والشيخ عبد الرحمن ابن عمر بن محمد السيواسي أمين الدين الحكيم المعروف بالأبهري الذي كان بارعاً في الطب والهيئة والحساب والمساحة والاصطرلاب. ومن الشغر ظهر أحمد بن يوسف بن هلال بن أبي البركات الحلبي الشغري الذي خدم في حلب ثم انتقل إلى مصر وتوفي فيها سنة ٧٣٨ هـ. وكان الأطباء برأسهم كبير الأطباء،وممن أصبح كبير أطباء نيابة حلب الطبيب علم الدين إبراهيم بن الرشد أبي الوحش ابن أبي خليفة (ت ٦٧٦ هـ).

أما في علوم الرياضيات فقد لمع كثير من الحلبيين أمثال محمد بن محمد بن إبراهيم بن الخضر أبي نصر الحلبي الحاسب ويلقب بالمهذب (ولد سنة ٥٨٠ هـ) و عبد الرحمن الفقيه الشافعي المواقيتي سبط الأبهري الذي كان يجيد علوم الرياضيات والوقت والفنون (ت ٧٣٣ هـ).

ويبدو أن شهرة حلب في العلوم الرياضية جذبت إليها عدداً من علماء دمشق وحماه مثل صدر الدين سليمان بن داوود بن إبراهيم الدمشقي المعروف بابن العطار الذي برع في الحساب والمساحة والجبر والمقابلة (٧٥٠ هـ). ومن علماء الرياضيات في حلب نذكر علي بن طيبغا الحلبي الذي عمل بعلم الهيئة ووصل إلى الرئاسة فيه ثم أجاد الحساب والجبر والمقابلة والمواقيت وأخذ عنه عدد كبير من علماء حلب وعينتاب ، (ت . سنة ٧٩٣ هـ).

ولم يقتصر الأمر على نيابة حلب بل خرج من البلدان التابعة لها علماء في كل من جعبر والمعرة وعينتاب التي خرج منها

العيني صاحب موسوعة عقد الجمان الذي تنقل بين عينتاب وحلب والقاهرة.

وبالإضافة إلى العلماء الحلبيين الذين ظهروا في نيابة حلب، فقد كانت حلب مقصداً لعدد كبير من علماء الدولة العربية الإسلامية، فقد وفد إليها ابن خلكان - من اربل - طالباً العلم فتتلمذ على ابن شداد سنة ٦٢٦هـ ثم انتقل إلى دمشق والقاهرة.

ووفد إلى حلب من الأندلس مالك جمال الدين الجياني سنة ٦٧٢ هـ، ومن حران جاء إلى حلب شهاب الدين أبو المحاسن، وأبو أحمد عبد الحليم بن عبد السلام بن عبد الله بن تيمية الحراني (ت ٦٨٢ هـ) فسمع من علماء حلب وتتلمذ على أيديهم.

ومن الإسكندرية جاء عز الدين العلوي الغزافي السكندري (ت ٧٢٨ هـ) ومن اليمن الشيخ تاج الدين عبد الباقي اليماني الأديب.

وزار حلب جمال الدين محمد بن الحسن ابن نباته المصري (ت٧٣٠ هـ)، حيث اشتغل فيها بالتدريس وقرأ عليه بعض أهل حلب . وتوفي في حلب العالم الدمشقي الأصل الشيخ صدر الدين سليمان بن داوود بن إبراهيم المعروف بابن العطار سنة ٧٥٠ هـ الذي برع في علوم كثيرة منها الحساب والمساحة والجبر والمقابلة ، وتوفي في حلب أيضاً عالم من نيسابور هو الشريف جمال الدين ابن عبد الله بن محمد بن محمد الحسيني النيسابوري (ت ٧٧٦ هـ) وكان بارعاً في علم الأصول والعربية.

ومن الوافدين إلى حلب من الأندلس وأقاموا فيها وتوفوا فيها أحمد بن يوسف ابن مالك الغرناطي أبو جعفر الأندلسي، والشيخ العلامة شهاب الدين أبو جعفر أحمد بن يوسف بن مالك الرعيني الغرناطي المالكي وكان قد قدم إلى حلب سنة ٧٧٣ هـ، والشيخ شمس الدين أبو عبد الله محمد بن الشيخ الدين أحمد بن أبي الحسن بن علي الأندلسي المالكي الهواري (ت ٧٨٠ هـ).

ومن اشبيلية قدم أحمد بن محمد الاشبيلي النحوي المولود في اشبيلية سنة ٧٢٥ هـ، ومن بلاد الروم وفد إلى حلب أكمل الدين محمد بن شمس الدين محمد ابن كمال الدين الرومي البابرتي الحنفي (ت ٧٨٦ هـ).

ومن الكرك جاء الشيخ عمر بن محمود بن محمد الشيخ زين الدين أبو حفص الكركي الشافعي ثم رحل إلى دمشق ولكن ما لبث أن عاد إلى حلب ثانية حيث أقام فيها.

ومن دمشق جاء الشيخ نور الدين أحمد بن علي بن أبي الفتح الدمشقي المعروف بالمحدث.

ومن بلاد العجم جاء الشيخ تاج الدين ابن محمود بن تاج الدين العجمي الأصفهيدي ، ومن همذان جاء الشيخ سعد الله بن سعد بن علي إسماعيل الهمذاني الحنفي ، ومن غزة جاء الشيخ شمس الدين محمد بن علي بن أحمد الغزي الحلبي المعروف بابن الركاب.

ويذكر بعض المؤرخين أن ابن حجر العسقلاني توجه إلى حلب سنة ٨٣٦ هـ فالتقى بابن الشحنة وابن خطيب الناصرية.

وخرج من حلب علماء غادروها إلى أقطار إسلامية أخرى إما للتزويد بالعلم أو للتدريس في تلك الأقطار، نذكر منهم كمال الدين عبد الرحمن بن كمال الدين ابن العديم الحلبي الذي عمل بتدريس الحنفية في مصر إلى أن توفي سنة ٦٢٢ هـ.

ورحل إلى مصر أيضاً ابن شداد الحلبي المولود في حلب سنة ٦١٣ هـ الذي صنف تاريخاً لحلب ثم استوطن مصر إلى أن توفي فيها.

وفضلاً عن علماء حلب الذين توجهوا إلى مصر فإن عدداً كبيراً من الحلبيين تولوا مناصب هامة في مصر أمثال بن الأثير الحلبي والصاحب فتح الدين ابن القيسراني وناصر الدين أبو عبد الله محمد بن عمر بن سالم بن جبيل الحلبي المعروف بابن الشهدي.

ومن العلماء الذين غادروا حلب أيضاً الشيخ البدر العوام محمد بن علي بن البابا الحلبي (ت ٧٢٥ هـ) الذي سافر مع التجار في البحر حتى وصل اليمن ، ومنهم من سافر إلى بلاد السلاجقة والحجاز وبلاد العجم وما وراء النهر.

مدارس حلب :

ظهر في حلب عدد من المدارس ، ومن أهمها:

❖ المدرسة الدقاقية : أنشاها مهذب الدين أبو الحسن علي بن فضل الله بن الدقاق سنة ٦٤٢ هـ.

❖ المدرسة السفّاحية : أنشاها القاضي أحمد بن صالح بن أحمد بن عمر الشهير بابن السفّاح الحلبي (ت ٨٣٥ هـ).

❖ مدرسة ابن ألتغا : أنشأها إبراهيم ابن ألتغا البابي ولما توفي أكملها صهره الحاج عمر التادفي.

❖ مدرسة الكلتاوية : أنشاها الأمير طقتمر الكلتاوي.

ومن المدارس الأخرى في حلب المدرسة الألجائية قرب جامع الطواشي والمدرسة

الكينوشية داخل باب النيرب والمدرسة اليشبكية بناها الأمير يشبك اليوسفي المونيدي نائب حلب، ومدرسة أقجا مملوك يشبك اليوسفي ، والمدرسة الدلغادرية التي بناها الأمير ناصر الدين باك محمد بن دلغادر ووقفها على الحنفية، والمدرسة الأشقتمرية نسبة إلى منشئها نائب حلب.

وقد تم إيقاف الأوقاف للصرف على هذه المدارس واشترط بعض الواقفين إنشاء مكاتب للأيتام بجوار تلك المدارس مما أدى إلى انتشار عدد كبير من مكاتب الأيتام في حلب.

ولم يقتصر الأمر على بناء المدارس بل اقتنى بعض علماء حلب مكتبات علمية رائعة مثل مكتبة أحمد بن حمدان بن أحمد بن داوود الأذرعي ومكتبات ابن الشحنة وابن النديم وبني الخشاب وغيرهم من الأسر الحلبية.

النشاط الاقتصادي في نيابة حلب:

❖ الصناعة:

اشتهر نيابة حلب بعدد من الصناعات مثل صناعة الزجاج المزخرف وصناعة الصابون ودبغ الجلود والورق وحلج القطن والغزل والقيشاني ونسيج الحرير والمخمل والصوف والفراء وصناعة الذهب.

❖ التجارة الخارجية:

كانت نيابة حلب تسير في فلك سياسة السلطنة المملوكية، ورغم ذلك فقد انفردت نيابة حلب بعلاقات تجارية مع عدد من المدن الأوروبية والدول الإسلامية المتاخمة لحدودها فضلاً عن بقية النيابات الشامية الأخرى بل السلطنة المملوكية ذاتها.

فمنذ وقت مبكر ارتبطت البندقية بمعاهدات تجارية مع حلب ، ففي سنة ٦٠٤ هـ / ١٢٠٧ م قدم إلى حلب سفيراً للبندقية يدعى مارينياني ليعقد مع حاكمها غياث الدين غازي بن صلاح الدين معاهدة ، وبموجب هذه المعاهدة تحددت الرسوم التي يدفعها التجار البنادقة بواقع١٢٪ وبموجب هذه المعاهدة حصل التجار البنادقة على فندق وحمام وكنيسة وفي سنة ٦٢٢ هـ / ١٢٢٥م أي في زمن العزيز بن الظاهر غازي حاكم حلب أرسل دوق البندقية سفيراً يدعى بطرس زياني، استطاع أن يخفض تلك الرسوم إلى ٦٪ ، وفي سنة ٦٢٦ - ٦٢٧ هـ / ١٢٢٩م وصل إلى حلب سفيراً آخر للبندقية هو حنا سكو لو، وفي سنة ٦٥١ - ٦٥٢ هـ / ١٢٥٤م وصل إلى حلب سفيراً جديداً للبندقية يدعى جون سامبريد، وعند عودته إلى البندقية حمل من الملك الناصر يوسف الأيوبي خطابين لأمير البندقية يحتويان على وعود من الملك الناصر بالصداقة مع البندقية وحماية البنادقة داخل بلاده.

وعلى أي حال فقد صدَّرت نيابة حلب إلى أوروبا القطن والحرير الخام والمنسوجات الشرقية الفاخرة والصابون.

وساهمت نيابة حلب بقسط وافر في التجارة نحو الشرق تصديراً واستيراداً، وكانت تتم التجارة في حلب في أسواق تكون مسقوفة في أكثر الأحيان وخانات لتجارة المفرق والجملة. ومن الخانات المشهورة في حلب خان الصابون وخان القاضي وخان الخراطين وخان الشيباني وخان الشعارين وخان الحنة وخان الزيت وخان السمك وخان سويد وخان اللبن وخان الفحم.

المؤسسات الاجتماعية في نيابة حلب:

اهتم سلاطين المماليك بنيابة حلب فوفروا لها العديد من المؤسسات الاجتماعية وشجعوا على الإكثار منها، فأكثروا من الحمامات والأسبلة والبيمارستانات. كذلك وُجدت بعض التنظيمات الاجتماعية مثل النقابات ومشيخة الشيوخ. كما حرصت نيابة حلب على خروج محمل الحج كل عام منها شأنها في ذلك شأن أي نيابة مملوكية كبرى.

ويذكر بعض المؤرخين أن ابن بطلان قام بوضع أسس العمل في بيمارستان أقيم لخدمة أهل حلب، وأقام الأمير أرغون الكاملي نائب حلب سنة ٧٥٥ هـ / ١٣٥٤ م بيمارستان عند باب قنسرين وأوقف عليه الأوقاف الكبيرة وجهز فيه ما يحتاجه المرضى من أشربة وأكحال ومراهم..

العمارة والفنون في نيابة حلب:

اهتم نواب حلب وسلاطينها بتعمير وتشييد وصيانة القلاع والحصون والأسوار، نظراً لخطورة موقع حلب من الناحية الحربية، فرمموا قلعة حلب وجددوها مرات عديدة، كما أمر السلطان المؤيد شيخ سنة ٨٢٠ هـ، بعمارة أسوار حلب.

أما بالنسبة للفنون فقد برع في نيابة حلب عدد كبير من الحلبيين في فن العمارة والنحت والنقش الذين زينوا بفنونهم القلاع والمساجد.

وخلاصة القول أن مدينة حلب ونيابتها في عصر سلاطين المماليك شهدت نشاطاً حضارياً وسياسياً وعسكرياً متميزاً شمل كافة مناحي الحياة الاقتصادية والاجتماعية والدينية، ولعل ذلك يدل على أهمية نيابة حلب في عصر سلاطين المماليك.

❖ ❖ ❖

كحات مملكة أمورية كنعانية على الجغجغ

د. علي أبو عساف(*)

توفي المرحوم باولو إيميليو بيكوريلا مدير البعثة الايطالية بتل بري/كحات فسقط أرضاً وهو يصور المكتشفات الأثرية العمرانية بالسبر، في ٣٠ آب ٢٠٠٥. رحمه الله وستبقى دراساته عن تل بري/ كحات تذكرنا به ونعتز به ونقدره[1]

ويطيب لي هنا أن أعرف القراء بتل بري= مدينة كحات القديمة، التي لعبت دوراً في حضارة الجزيرة، ولعبت الصدفة دور المحرض على العمل بالموقع.

(*) د. علي أبو عساف باحث ومنقب اثري، المدير العام للآثار والمتاحف في سورية سابقاً، له العديد من الدراسات والكتب الأثرية المنشورة.

- العمل الفني: الفنان جورج عشي.

يقع تل بري على الضفة الشرقية لنهر جغجغ، أحد روافد الخابور في بقعة خصبة تمتد بين الخابور وجغجغ ووادي الرد. وهو على بعد ٨ كم إلى الشمال من تل براك الشهير ويغطي مساحة تقدر بـ١٧ هكتار ويتألف من قسمين : العالي وهو مركز المدينة حذاء النهر وتبلغ مساحته ٦ هكتارات. أما القسم الآخر المنخفض فتبلغ مساحته ١١ هكتاراً وهو يماثل شكلاً معظم التلال الأثرية التي كانت عواصم أو مراكز إدارية.

وقد حفز الباحثون على العمل فيه، اكتشاف كسرتين من الحجر البازلتي في عامي ١٩٥٦ و١٩٥٧. وكانتا منصوبتين كشاهدتي قبرين إسلاميين فوق سطح التل، فتعرف عليهما الباحث الشهير في علم المسماريات جورج دوسان. حفظتا بمتحف حلب ونشرهما دوسان في الحوليات الأثرية السورية، المجلدان ١١-١٢ عامي ١٩٦١-١٩٦٢ص ١٦٧-٢٠٦. ونثبت فيما يلي النص الآشوري وفق القواعد المتعارف عليها بين الباحثين ثم ننقله إلى العربية، لما في ذلك من فائدة للقارئ الذي يهمه الاطلاع على درجة القرابة بين الآشورية والعربية ولأن النص أيضاً هو الوحيد المكتشف بالموقع حتى الآن [٢]:

١ - ايكالوم توكولتي نينورتا

هيكل / قصر توكولتي نينورتا

٢ - شار كشاتي شارمات آشور

ملك العالم ملك بلاد آشور

٣ - آبيل / افيل هدد نيراري شار كشاتي

ابن هددنيراري ملك العالم

٤ - ابيل / اشوردان شار كِشاتي شارمات آشور

ابن اشوردان ملك العالم ملك بلاد آشور

٥ - اسكف شا مدينة كاحات

اسكفة مدينة كحات

إذن نقش هذا النص في ساكف قصر تيكولتي نينورتا بن هددنيراري بن اشوردان بمدينة كحات. فساعد ذلك في وصف تل بري بأنه تشكل من أطلال مدينة كحات ذات الشهرة الواسعة. وقد أكدت التحريات الأثرية بالتل أن الإنسان قد اختار هذا الموقع لسكناه منذ عصر حلف أي في الألف الخامس ق.م. فأقام أكواخه على ضفة النهر وبقيت الكسر الفخارية الحلفية شاهداً على ذلك.

هجر الموقع بعد هذا العصر ولم يعمر إلا في حقبة أوروك الثانية ٣٥٠٠-٣٢٠٠ ق.م. حيث عثر على طبعات طينية كانت



تثبت على الخيوط التي تحزم الطرود البريدية وهي على الغالب من الجرار، ثم تختم بختم المرسل ويستنبط منها أن هذه المدينة قد شاركت في الحركة التجارية الهامة التي شملت إبان عصر أوروك ٣٨٠٠-٣١٠٠ ق.م. الشرق العربي والأناضول الشرقي.

ولم تفقد كحات أهميتها أيضاً أثناء قيام الممالك والمشيخات ٢٩٠٠-٢٣٥٠ ق.م. في الجزيرة. فساهمت في ظهور التحضر والثقافة في هذه البلاد بدليل العثور على شواهد متنوعة ومتعددة من تراث تلك العهود، وأهمها آنية منسوبة إلى نينوى انفردت مدن الجزيرة في تصنيعها وتداولها.

ووصلت إلينا شواهد عديدة من تراث العصر الاكدي ٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق.م. وعصر الشكان في ماري الذي تقاطع معه ٢٢٢٣ - ٢١٩٨ ق.م. ومنذ هذا العصر دخلت كحات في فلك ماري السياسي والحضري والثقافي، التي تنقله لنا العديد من الرقم الطينية التي كانت محفوظة في دار وثائق مملكة ماري المكتشفة بقصرها..

وقد نشرها الباحث شاريان[٣] وتعود إلى عهود الملوك يخدون ليم ١٨٢٥- ١٨١٠ ويسمع هدد ١٧٩٣-١٧٧٥ ق.م. وزمري ليم ١٧٧٥-١٧٦١ ق.م. وفي ضوء ذلك نعرض إلى تاريخ كحات السياسي على النحو التالي:

١ - عهد يخدون ليم:

اشتد الصراع على الجزيرة بين ماري وآشور. ففي عهد الملك ايلا كبكابوم ملك ايكلاتم كانت العلاقات مع ملك ماري يخدون ليم جيدة. وكالمعتاد فإن العلاقات الحسنة سرعان ما تتبدل حسب الظروف. فحينما اعتلى العرش شمشي هدد الأول ١٨١٥-١٧٨٢ حاول بسط سلطانه حتى الخابور، فزحف على مدينة ناجارا أي تل براك إلى الجنوب من كحات . فتصدى له يخدون ليم. إذ سطر في أحد الرقم من أن يخدون ليم قد زار كحات قادماً إليها من موسولان وكلا خبري، فاستراح فيها قبل أن يزحف على ناجارا جنوبي كحات.

وهذا يشير إلى أن يخدون ليم قد قصد ناجارا قادماً من الشمال، ربما من بلاد ادماراص على عتبة طور عابدين الجنوبية، حيث تقع كل من مدينتي موسولا وكلا خبري ، فدحر شمشي هدد، وفق ما ورد في رقيم آخر وحافظ على سيطرة ماري في حوض الخابور الخصيب، وهو المقيض الطبيعي لعشائر ماري التي حرصت دوماً على تمتين علاقاتهما بمشيخات المنطقة بين طور عابدينو الفرات، حتى لا تحرم قطعان رعاتها من المرعى ومورد الماء.

هذا شيء، والشيء الآخر هو أن نفهم من وصول يخدون ليم إلى ناجارا قادماً من الشمال إنه استنهض همة شيوخ القبائل المارية الهانية الذين انتشروا في حوض الخابور وجغجغ وما بينهما حتى طور عابدين ليدافعوا عن مصالحهم ضد الآشورين القادمين من الشرق.

وقبل أن نمضي في استعراض تاريخ كحات، الذي خيم عليه الصراع بين آشور وماري نشير إلى أن الشيخ ايلاكبكابو كان مقيماً في ترقه، قبل رحيله مع أفراد عشيرته إلى مدينة ايكلاتم على الضفة اليسرى لنهر دجلة إلى الشمال من مدينة آشور. ومن هناشن الغارات على الجزيرة في عهد يخدون ليم ملك ماري ولما خلفه على العرش ولده شمشي هدد عام ١٨١٥ ق.م. احتل آشور وأسس المملكة الآشورية الأولى التي ناصبت ماري العداء.

هنا نذكر أن شيوخ آشور الجدد وشيوخ ماري من أرومة قبلية واحدة. وهذا لم يمنع شمشي هدد أن يطمح إلى السيطرة على الجزيرة. فكان أول شيء قصده هو الاستيلاء على مدينة سختا عاصمة مملكة أفه الجزراوية، تميزاً لها عن مملكة أفه الدمشقية فاتخذها العاصمة الثانية لمملكته وبدل اسمها من سخنا إلى شوبات انليل. أي مثابة انليل وربما كان ذلك في عام

١٨٠٠ ق.م. وشوبات انليل هي تل ليلان الحالي إلى الشرق من تل براك. ومضى شمشي هدد في تحقيق أهدافه فما أن اعتلى سومو يمام ١٧٩٢- ١٧٥٥- ق.م عرش ماري حتى أحس شمشي هدد أنه يستطيع إكمال تحقيق هدفه في السيادة على الجزيرة ، فهاجم ماري وعزل ملكها.

بعد احتلال ماري وخضوع المشيخات التابعة لها للسيادة الآشورية، تبعت كحات سياسياً لجارتها الشرقية شوبات انليل التي تبعد عنها ٣٥ كم. وهي مقر شمشي هدد بالجزيرة بينما بقي ولداه يسمع دجن حاكماً على ايكلاتم ويسمع هدد على ماري. لم تستقر الأحوال في كحات، فقد جاء في رسالة من شمشي هدد إلى ولده يسمع هدد أن أخطارا تهدد كحات . لا ندري كيف كان رد فعل يسمع هدد إنما نعرف أن أخيه يسمع دجن قد سارع في إرسال نجدة من ثلاثمئة محارب إلى كحات تمركزت بالمدن المحيطة بها وهي نيلي بشنو وكالاخبري وكيبتوم وشكلت حاميات للدفاع عن كحات، وتتمثل أطلال مدينة نيلي بشنو بتل حميدي الآن، وأطلال مدينة كالاخبري أو كبيتو بتل محمد كبير حسب تقديراتنا.

ث - عهد زمري ليم ١٧٧٥- ١٧٦١ ق.م:

بعد وفاة شمشي هدد الأول اضطربت الأحوال ونشأت القلاقل في مملكة آشور وظهرت النزعات القبلية نحو الاستقلال، فانحسرت السيادة الآشورية عن الجزيرة واستقل شيوخ القبائل في تصريف شؤون عشائرهم ، ومنهم كحات التي رضيت مرة أخرى مرغمة للاعتراف بسيادة ماري التي عاد إليها زمري ليم بعد طرد يسمع هدد منها . ونظراً لأهمية هذا الحدث بالنسبة لملكة، أصبح عنواناً لوقائع تاريخية فقيل «سنة غزو كحات» ويستدل من الوثائق التي كشف عنها بدار محفوظات ماري، أن إدارة كحات قد بقيت لشيوخها وهم:

١ - كابيا:

ورد ذكره في عدة وثائق ماريّة وقيل إنه زار ماري برفقة يُمراص ليم ملك إسقا، ربما في منطقة عامودة وذلك للمشاركة في احتفالات ماري بعيد الربة عشتار، التي حلت في السنة السابعة لحكم الملك زمري ليم.

مرت الجزيرة في النصف الأول للعام التاسع لحكم زمري ليم بأحداث جسام في ادماراص على السفح الجنوبي لطور عابدين جبال كاشياري القديمة واحتل الميلاميون شوبات انليل، واحتل الملك اتامروم مدينة رازاما غربي الجغجغ. أما خايا سومو ملك إلان صورو الواقعة بين

كحات وشوبات انليل فقد تقاعس عن التصدي للعيلاميين، ولم يدافع عن شوبات انليل، بل حرض شيوخ العشائر المجاورة له على التمرد والتحرر من سلطة زمري ليم.. قبل بهذا التحريض الشيخ ابني هدد صاحب تادوم بين كحات /تل بري/ وشوبات انليل/ تل ليلان/. كان قائد معسكر زمري ليم تمسوم معسكراً في الان صورو، وفي رسالة إلى زمري ليم وصف هذا القائد غزو ابني هدد لكحات فقال أن رجاله قد تحركوا ليلاً إلى كحات فاحتلوها بينما قبض اتّا/ عطا قائد قوات شيخ الان صورو خايا سومو على كابيا، فقتل ونصبّ أتّا/ عطا مكانة.

تشابكت الأحداث وسادت الفوضى والبلبلة عموم المشيخات تقريباً في السهل الممتد من الدجلة شرقاً وحتى الخابور غرباً ومن طور عابدين شمالاً حتى الحسكة جنوباً. فقد قتل خايا ايوم شيخ افوم وعاصمتها سخنا /تل ليلان/ على يد لاويلا هدد قائد معسكر اتامروم ولاقى سم عتار شيخ اشناكم إلى الشمال من الدرباسيه وعاموده حتفه أيضاً ولم يصمد اتّا/عطا شيخا على كحات بل اختفى بأسلوب ما بينما أصبح شيخا على كحات اسدي ليم الذي، عاصر زمري ليم إبان أواخر عهده.

٢ - اكين امار،

وهو خلف كابيا حسب ماورد في رسالة الإشعار التي أرسلها الشيخ اكين امار إلى زمري ليم. وتعني رسالة الإشعار إنه كان على اكين امار أن يعلم زمري ليم عن مصير الحقه التي قدمت إلى والده كابيا ، أثناء وجوده بماري ليشرب بواسطتها الماء والخمر، ويسمح له بأن يأخذها معه إلى مقره ويحتفظ بها وبعد ذلك على الابن أن يعيدها سالمة إلى زمري ليم تعبيراً عن ولائه له.

لقد تحضرت هذه المشيخات بعد بداوه، وسكن شيوخها المدن وهم أصحاب عصبية قبلية لم يبرؤوا منها فأي تصرف يمس مصالحهم ولا يكون على هواهم يحصل التمرد والانفصال إذ لا وجود لشعور وطني قومي يقوم الاعوجاج، ضمن الكيان العام.

انتفض اكين امار على زمري ليم لأسباب نجهلها وحذا حذوه شيوخ الان صورو وسخنا وخازي كتم وتادوم وكلها في حوض الجغجغ وفي رسالة كاهن المعبد ينوح سامر بمدينة شخنا، التي وجدت بدار محفوظات ماري وصفا للأحداث فقد عومل هذا عن أن اكين امار قد وقف إلى جانب كبيدوم الذي طرد خوزيرم من خزي كتم وضم مشيخته إلى تادوم.

لم يستسلم خوزيرم للأمر الواقع بل بقي يترصد حركات كبيدوم لينتقم منه وحينما علم أن كبيدوم سيزور سيده اكين امار في كحات، نصب له كمينا خارج بوابة نادوم ربما الان الحميديه شمالي كحات/ تل بري. ونفترض أن أفراد الكمين قد قضوا عليه. عندها طلب اكين امار نجدة من الشيخ يونو عشتار شيخ كوردو في جبل سنجار لتساعده في احتلال خزي كتم. لبّى هذا الأخير الطلب ولا نعلم كيف جرت الأحداث إنما ذكر في وثائق ماري أن يونو عشتار قد طرد خايا سومو من مدينة الان صورور لأنه موال لزمري ليم الذي أرسل لنجدته قائده اشخي هدد الذي التحم مع جيش يونو عشتار بمدينة ماريا توم جوار الان صورو، وكذلك بمحاربي شمشي ايراخ شيخ تلا، الذين تلقوا المساندة من محاربي كحات، ومع ذلك اضطر يونو عشتار وأعوانه إلى الانسحاب حتى خازي كتم ليس هذا وحسب إنما حين عادت قوات كحات إلى مدينتها كمن لها محاربي ماريا توم بمدينة باردو بين كحات وتل الحميدية وشتتوا شملهم.

ومما أوردناه أعلاه، نتصور بجلاء طبيعة العلاقات المتشابكة والمتوترة بين ملوك ومشايخ القبائل العمورية في الجزيرة إبان النصف الأول للألف الثاني ق.م. والعصبية القبلية التي تتحكم بتصرفاتهم والجهاد السياسي العنيف بينهم وحرصت كل قبيلة على أن تكون لها السيادة على طرق التجارة والمراعي وفي سبيل تحقيق ذلك لجأت هذه القبيلة أو تلك إلى المراوغة ونقض المعاهدات وتغيير التحالفات، فطمع بهم الغرباء من الحوريين – الميتانيين.

لقد كانت كحات على الطريق التجاري من آشور إلى شوبات انليل فكحات فتل بيدر ثم حران وارفه وكركميش ومنها إلى حلب واجاريت أو إلى سمساط فديار بكر، ويمر بها أيضاً طريق من ماري عبر حوض الخابور فتل براك ثم كحات وهذا الموقع الممتاز جعل حكام آشور وماري يتنافسون في بسط سيادتهم عليها كما بيناه أعلاه وبينا أيضاً أن خصوبة الحقول في حوض الجغجغ والخابور، جعل المنطقة بأكملها مقيضاً لعشائر ماري وكانت أيضاً المصدر الأهم لتزويد ماري بالحنطة التي خزنتها في تل رقّاي جنوبي الحسكة، ومن هنا شحنتها نهريا إلى ماري.

هذا هو الجانب السياسي للصراع بين كحات وماري أما في الجانب الديني فيختلف الأمر وقد كان هناك أيضاً صراع ديني فقد قدس سكان كحات كغيرهم من سكان الجزيرة رب الطقس هدد الذي ينزّل

المطر ويجعل الماء سبب الحياة في الجزيرة يتدفق عبر الأنهار والوديان فيكون الاخصب والمحاصيل الوفيرة والحياة الرغيدة وقد حرص ملوك ماري على تقديس هذا الرب، فبادر زمري ليم ملك ماري وإبان عهد كابيا شيخ كحات إلى بناء هيكل له بكحات. وقد عثر على رقيم بدار محفوظات ماري ووصل إلى عهدة الكوليج دي فرانس، ثم نشره الباحث شاربان وفيه وصف لإبعاد أقسام الهيكل وهي على النحو التالي(٤):

١ - ابولو، أي المدخل/الباب وعرضه ١,٧٥م بعمق ١,٧٥م أيضاً.

٢ - كيسالوم أي المصلى أبعاده ١٢,٥٠×٩,٥٠م.

٣- بابوم أي الباب عرض ١م وعمق ١م أيضاً.

٤ - باباخوم أي فافاخم أي قدس الأقداس لحفظ الأصنام أبعاده ٩,٥٠×٥م. وربما كان من الثلاثي فخم بمعنى الضخم العظيم القدر وهل أعظم وأقدس من الصنم ومكانه؟

وحسب الوصف هذا يماثل هيكل بيت الرب هدد بيت الأرباب في بلاد الشام والجزيرة من الألف الثالث ق.م وحتى نهاية الوثنية بدءً من معبد الرقاوي مروراً بمعبد تل خويرة وابلا وعين دارا وعمريت.

ويدلّ هذا الرقيم الذي يقدم وصفاً لهيكل هدد في كحات على اهتمام ماري بالدين وعبادة الرب هدد في وسط الحقول الخصبة والمراعي الجيدة ووفرة المياه حرصاً منها على احترام وتقدير المشاعر الدينية للمنطقة وربما أيضاً لتأكيد سيادتها عليها، وجعل كحات محجا لعشائر المنطقة، فيها يلتقون حيث يدير الكهنة الموالون لملوك ماري الطقوس الدينية ورفع الادعية والإشادة بالملك وقد ذكرنا سابقاً كيف أن كابيا شيخ كحات قد أساء معاملة الكاهن ينوح سامار وهو من مدينة سخنا. وربما حصل ذلك في كحات وبيت الرب هدد إذ من غير المعقول توبيخ هذا الكاهن بمدينته سخنا وهي أشد بأساً وقوة من كحات هذا فضلاً عن أن بيت الرب هدد في كحات كان المحج الأهم في الجزيرة الشرقية يؤمه العباد ويقوم على تأدية الشعائر الدينية الكهنة وكما سنرى فيما بعد يدل على أهمية هذا البيت في الجزيرة حرص ملوك آشور على ترميمه وصيانته.

وقبل أن نصل إلى هذه الناحية الهامة ننظر في شأن كحات إبان السيادة الميتانية على الجزيرة وهنا أشير إلى أن الباحثين في آثار الجزيرة قد رجحوا أن تل الفخيرية

جوار بلدة رأس العين يحوي أطلال واشوكاني عاصمة المملكة الميتانية زعماً منهم أن الاسم واشوكاني قد تحول إلى سيكاني في العصر الآشوري وقد تبين من فحص الإشعاعات المنبعثة من العناصر الطينية المصنوع منها فخار المنطقة أنها لا تماثل ولا تشابه طينة الرقم الفخارية التي أرسلها توشراتا ملك ميتاني إلى امنوفس الثالث ملك مصر ١٤٠٠-١٣٦٤ ق.م وتأسيساً على ذلك نستبعد أن تكون واشوكاني في الجزيرة إنما في شرقي الأناضول[5] مثلما نستبعد أن تكون الأكثرية من أسماء الأعلام الجغرافية بالجزيرة حورية كما افترض بعض الباحثين الذين اعتمدوا على إحصائيات شكلية فندها الباحث كسلر[6] وبيّن أن أسماء الأنهار والجبال والعديد من المدن القديمة هي أكدية وأن اسم كحات وأسماء ملوكها كابيا واكين امار واثانو واسدي ليم هي أيضاً أكدية وعمورية. ليس هذا وحسب إنما التنقيبات الأثرية في التل لم تكشف على طبقات واضحة جليّة تعود إلى العصر الميتاني بل على طبقات من العصر الآشوري الوسيط.

العصر الآشوري الوسيط ١٥٠٠-١٠٣٠ ق.م.

تميز هذا العصر في مناهضة السيادة الميتانية على الجزيرة، وتدخل الاشوريين في الصراع على السلطة بين ملوك الميتانيين ولا يهمنا هنا الدخول في التفصيل بل نعرض الصراع الذي حصل بين تشاراتا الثالث الميتاني وشاتي وزّا في عهد شوبي ليليوما الأول ملك حتي ١٣٥٠-١٣١٥ق.م. على العرش فقد تحالف تشراتا مع الآشورين وشاتي وزّا مع الحثيين. تمكن تشراتا من إعادة السيطرة على واشو كاني بمساعدة الآشورين الذين غنموا كنوز القصر الملكي واسروا عدداً كبيراً من فرسان الطرف الميتاني الآخر وخوزقوهم بمدينة تأيدو وهي الآن تل الحميدية شمالي تل بري/كحات التي كانت تحت السيادة الآشورية، وهذا يدل بوضوح على أن المملكة الآشورية الوسطى كانت قد انتفضت على السيادة الميتانية في بعض أنحاء الجزيرة وأخذت تعيد سيادتها عليها شيئاً فشيئاً إبان القرن الرابع عشر ففي عهد هدد نيراري الأول ١٣٠٥-١٢٧٤ق.ك. وصل الجهاد العنيف بين الآشورين والميتانين ذروته وتمكن هذا العاهل الآشوري من إعادة السيطرة وإحكام السيادة الآشورية على الجزيرة بأكملها وتأتي مدينة كحات ضمن قائمة المدن التي احتلها وأعاد لها مكانتها الدينية المتميزة علماً بأن المعاهدة التي أبرمت بين شوبي

ليليوما وشاتي وزا كانت قد حفظت نسخة منها في معبد رب الطقس بمدينة كحات وهذه إشارة إلى أن هذه المدينة قد استمدت شهرتها من الرب هدد الذي سعى إليه الناس حاجين.

ونقدر أن كحات قد فقدت مكانتها الممتازة بعد عهد هدد نيراري الأول ولم يرد لها ذكر في عهد سلما نصر الأول ١٢٧٣-١٢٤٤، وتيكولتي نينورتا الأول ١٢٤٣-١٢٠٧. اللذين حافظا على مكانة وهيبة المملكة بالجزيرة. وانصرفا إلى تنظيم الإدارة فيها وحماية طرق المواصلات عبرها وتأمين راحة المسافرين عليها. فقد عثر في تل الشيخ حمد الذي يتألف من أنقاض دور كتليمو أي دور يجيد ليم على رقم طينية من عهد هذين الملكين وعلى أخرى في كل من تل بديري أي دور اشور كيتي ليشر وسيكاني / تل الفخيريه، وخربة /تل خويرة تعود إلى عصر المملكة الآشورية الوسطى تفيد أن دور كتليمو وسيكاني وخربة هي المراكز الإدارية الرئيسة التي تتبعها بقية المدن والقرى على ضفاف الجغجغ والخابور وفي السهول الممتدة حولها. ونحن نرجح أن كحات قد تبعت إلى إحدى المدينتين سيكاني أو دور كتليمو في هذا الدور. أما في عصر آخر الممالك الآشورية فقد ذكرها الملك توكولتي نينورتا الثاني ٨٩٠-٨٨٤ ق.م. في حملته على نصيبين وسيكاني ومدن الخابور حتى ترقا على الفرات وأمر ببناء قصر فيها كما ذكرنا في بداية هذا البحث. ويندرج عمل توكولتي نينورتا هذا في رغبته بإعادة المكانة المرموقة لهذه المدينة وإحكام السيطرة الآشورية على المنطقة، التي كانت قد خضعت لسيادة الأراميين منذ القرن الثاني عشر ق.م. ويبدو أنه قد جعل منها مركزاً إدارياً هاماً فيها الوالي والحامية العسكرية. بعد أن أهملت من قبل أسلافه عشرات السنين. ويمثل هذا الحدث وعيا كاملاً لأهمية كحات الإدارية والدينية. وربما كان في ذهن توكولتي نينورتا أيضاً أن يجعل من كحات مدينة منافسة للمراكز الآرامية مثل نصيبين وخوزانا/ تل حلف على منابع الخابور جنوبي الحسكة.

وإلا لماذا أوعز ببناء قصرٍ فيها !! هذا القصر الذي تهدم وتشهد على روعته وضخامته تلك الحجارة الكلسية والبازلتية الضخمة المتناثرة فوق سطح التل أو مبنية في القبور الإسلامية. وقد نحتت بأسلوب آشوري واضح ونقشت فيها عناصر نباتية مثل الزهرات. هي أيضاً من خواص النقوش الآشورية.

وخلاصة القول أن كحات عادت من جديد للعب دور بارز في الحياة السياسية

والاقتصادية للجزيرة وكانت تعد دوماً من بين المدن الهامة التي يعتمد عليها الآشوريون في إدارة شؤون الجزيرة والحصول على الضرائب وتقديم المعونة العسكرية للمملكة.

فقد ذكرت في نصب آشور الذي يعود إلى عام ٨٣١ أو ٨١٥ق.م أي في عهد سلمانصر الثالث ٨٥٨-٨٢٤ ق.م. مع مدن الجزيرة ومنها نصيبين التي كانت تتبع لها كحات. وذكرت أيضاً في عداد المدن التي اشتركت في الثورةعلى شمشي هدد الخامس ٨٢٤- ٨١١ ق.م. إذ من المعروف أن الابن الأكبر لسلمانصر الثالث وهو آشور دان آبلي، قد حاول خلع أبيه العجوز انتقاماً منه لأنه أبعده عن ولاية العهد، وفضل ولده شمشي هدد عليه. دامت الاضطرابات والقلاقل نحو سنتين تمكن بعدها شمشي هدد من إعادة الأمور إلى نصابها وخاصة في الجزيرة. حيث بقيت كحات تابعة لنصيبين حتى سقوط المملكة الآشورية عام ٦١٢ق.م.

بعد هذا التاريخ لم تذكر كحات غير أن التنقيبات الأثرية كشفت على دلائل تشير إلى أن هذه المدينة بقيت عامرة حتى العصور العربية الإسلامية حيث دمرت إبان الغزو المغولي، واختفى اسم كحات ليحل محله اسم تل بري نسبه إلى الشيخ بري الذي دفن في قبر على قمة التل وتحيط به قبور سكان القرية المجاورة.

لم تنته التنقيبات بعد وقد يكتشف عبر استمرارها وثائق محلية في كحات توضح جوانب أخرى من تاريخها.

المراجع

1- P.E.Pecorella-the Italian Excavations At Tell Barri (Kahat) Tall- Al Hamidiya 2 (1990).P. 44-66.

2- M.Salvini,le Cadrehistorique la fouille de tell Barri (syrie) AKKADICA 35 (1983) P. 24-41.

3- D. Charpin, Acontribution to the geography and history of the kingdom of kaht tall AL Hamidiya 2 (1990) P. 67-85.

4- P.Pecorella المصدر السابق ص ٥٥

5- M. Salvini المصدر السابق ص ٣١

6- K.Kessler, Untercuehungen zur historischen Topo graphie von Nordmesopotamien Subartu VII, 2000, p. 309-315

7- P.Pecorella. المصدر السابق ص ٥٧

٤٩

في لغة الإعلام العربي

د. عبد النبي اصطيف(*)

ربما كان من أهم ما يلفت نظر الدارس للغة الإعلام العربي مصطلحاته المستمدة من الإعلام الغربي، والتي يقوم بإشاعتها في الحياة العربية بكل ما تنطوي عليه من تضمنات تعكس تفكير الآخر في قضايانا أكثر مما تفصح عن المنظور العربي الذي يفترض فيها أن تجسده. وكما يمكن أن يلاحظ أي مدقق في المصطلحات المتداولة في وسائل الإعلام العربية فإن هذه المصطلحات إنما تختزل في الواقع مفاهيم يسقطها «الآخر» على المنطقة، ويحاول أن يسربها إلى وعي أبنائها ليفكروا بها على النحو الذي يريده لهم ويخلصوا إلى تبني وجهة نظره فيما يجري فيها، وهذا ما يحدث فعلاً في بعض الأوساط العربية

(*) أستاذ الأدب المقارن والنقد الحديث، ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق.

- العمل الفني: الفنان سعد يكن.

الرسمية التي تبدو أكثر ملكية من الملك نفسه. ومعنى هذا أن هذا «**الآخر**» يستخدم «الإعلام» سلاحاً في احتواء المنطقة العربية وتوجيه سياسات أنظمتها على مختلف الصعد لتخدم أغراضه القريبة والبعيدة التي تأتي استمراراً لنهجه الاستعماري الذي قد تتعدد صوره وأشكاله ولكن يظل هدفه واحداً وهو الإبقاء على الوطن العربي على حاله من التخلف والتجزئة والضعف تجعله بالضرورة مجرد كوكب يدور في فلك الحواضر الغربية وما تقرره في مختلف شؤون المنطقة وقضاياها، **لأنه يعتمد عليها كل الاعتماد في تدبّر حاجاته ومشكلاته.**

ولكن كيف يستخدم «الآخر» هذا السلاح، واستناداً إلى أية سلطة، وأداة الإعلام هي اللغة والصورة الثابتة والمتحركة، وكلتاهما كما تبدو في ظاهرها أداة بعيدة كل البعد عن ميدان السلاح واستخداماته في قهر الآخر وإخضاعه؟.

الحقيقة أن للغة سلطاناً، وأي سلطان، وثمة علاقة وثيقة، بل محكمة أيما إحكام، بين «**اللسان والسلطان**» فاللسان، كما يذكر نسيم الخوري، صاحب كتاب «**الإعلام العربي وانهيار السلطات اللغوية**»:

«هو الفصاحة في حدتها ووضوحها، وتضمر قهر الآخر ودحره ودحضه. والفصاحة فعل تنوير أو إضاءة المبهم وإيضاحه حيث العلم والمعرفة سلطان أي حجة ونور، ويصبح الكلام، إذاً، شفوياً أو مكتوباً فعل تنوير يقهر الظلام ويدحض الجهل الكامل أو عدم المعرفة.

وتختزن الفصاحة بهذا المعنى سلطات الإنسان اللغوية في استعمالات الحروف والمفردات، فتظهر صلابتها وقوتها في أصواتها وبناها ومعانيها وأشكال علاقاتها ومقامها. واللسان هو الذي يفصح عن سلطة المتكلم في فصاحته وسلطاته مضمر في حجته وبرهانه، به **يقوى وبه يضعف.**

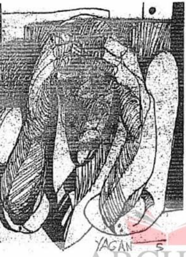
وإذا كان هذا الأمر يمنح اللغات سلطات عامة، فإن لغات أخرى مثل اليونانية واللاتينية والعربية تبدو سلطاتها ماثلة إذ تستمد من الله، فتوازي السيادة التي منها تنبثق السلطات كلها وعبرها يتجلى الإنسان في مستويات مختلفة. وهذا ما يمنح تلك اللغات سلطات خاصة»[1].

ومن هنا كان الاهتمام بلغة الإعلام بوصفها سلطة مدنية تدخل إلى كل بيت دون استئذان، حتى باتت من خلال وسائط الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة الرفيق اللازم لإنسان العصر الحديث ولا سيما لمن يعيش في الألف الثالثة.

ولكن كيف تأتّى للغة هذا السلطان، وكيف كان لها بالتالي هذا الدور الذي

تؤديه في الحياة الإنسانية وتكتسب من خلاله هذه القدرة عليا لتأثير الهائل في مختلف وجوهها؟.

إن من يتأمل، بشيء من تعمق، طبيعة الوظائف التي تؤديها اللغة في المجتمعات الإنسانية يستطيع أن يتبين أن اللغة الطبيعية natural language الإنسانية ليست مجرد **أداة للتعبير expression** عما يعتمل في النفس الإنسانية من مشاعر وعواطف وهواجس أو عما يشغل العقل من أفكار وقضايا ومسائل وإن كانت من أفضل أدوات التعبير التي ابتكرها الإنسان، وهي كذلك ليست مجرد **أداة للتواصل communication** مع الآخرين، على الرغم من أنها من أفضل أدوات التواصل الإنساني. إنها، وهذا هو الوجه الخطير فيها، **أداة للتفكير thinking**، بها نفكر وبها ننشئ أفكارنا ونطوّرها وننميها ونرقى بها، فهي صانعة الفكر الإنساني وإن كانت هي نفسها من صنع هذا الفكر. ذلك أن العلاقة بين الفكر واللغة علاقة جدلية، يصنع الفكر اللغة مثلما تصنع اللغة الفكر، وهما مرتبطان عضوياً ومتداخلان إلى درجة يصعب معها الفصل بينهما، وحالهما في ذلك يشبه حال فاكهة شعب بوّان التي كانت إذا ما استعرنا عبارة المتنبي: «**كأشربة علقن بلا أواني**».



والفكر الإنساني يقوم على المفاهيم Concepts أو الأفكار Ideas أو Notions ويتم الإفصاح عن هذه المفاهيم أو الأفكار عادةً باختيار لفظة معينة تختزلها وتسهل تبادلها واستعمالها، أمّا من يقوم بهذا الاختيار فهو المجتمع متمثلاً بشريحة منه أو فئة أو طبقة أو مجموعة تصطلح على لفظة معينة ما لتكون تعبيراً عن هذا المفهوم وما ينطوي عليه من معان وتضمنات وصور وإيحاءات. وهكذا تتفق على استعمال لفظة ما تتخذها مصطلحاً Term أو Idiom ينطوي على جملة ما يرتبط عادة بالمفهوم أو الفكرة من معان

وتضمنات وصور وإيحاءات. ومستعمل هذا المصطلح، عندما يدرجه في إنشائه أو كلامه الذي ينشئه، يقبل طائعاً مختاراً ما ينطوي عليه، سواء أأدرك ذلك أم لم يدركه، أوعى ذلك أم لم يعه، لأن هذا المصطلح سيكون الإطار المرجعي Frame of reference الذي سيعود إليه متلقي إنشائه في تفسيره لهذا الإنشاء وفهم ما يمكن أن يفهم منه. ومعنى هذا أنه يمكن التدخل في صناعة أفكار الناس وفي عملية تشكيل وعيهم من خلال إشاعة مصطلحات معينة يستعملونها في إنشائهم لكلامهم الذي سينطوي ضمناً على معاني هذه المصطلحات وتضميناتها وصورها وإيحاءاتها، والوسيلة الأكثر نجاعة وخطورة في هذه الإشاعة هي وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية التي داخلت حياة الإنسان في الألف الثالثة إلى درجة الإدمان حتى غدا بدء اليوم الإنساني بالاستماع إلى آخر الأخبار التي تبثها الإذاعات المختلفة، أو مشاهدتها على شاشة التلفزيون من خلال قناة أو قنوات مفضلة، أو قراءتها في صحيفة (أو صحف) الصباح عادة يومية، مثل الطعام والشراب وغير ذلك من العادات التي بات المرء يعيش بها، وربما لها، في بعض المجتمعات، بل إن الإدمان قد وصل ببعضهم إلى درجة الاشتراك في شبكة إعلامية معينة مثل .C. N. N أو **الجزيرة** أو **العربية** أو غيرها تنقل له عبر الأفكار الصناعية ومن خلال جهاز هاتفه المحمول آخر الأخبار العاجلة التي لا تحتمل الانتظار فهي مقدّمة على كل شيء في الحياة الإنسانية، وسواها سيندرج تحت فئة «من ينتظر».

ومعنى هذا أيضاً أن من يتحكم بهذه الوسائل يمتلك بالقوة القدرة على التحكم بأفكار الناس وآرائهم في مختلف شؤون الحياة، لأنه يستطيع أن يشكل تفكيرهم ووعيهم بالأطر المرجعية التي تحكمها. وبعبارة أخرى إن من يملك هذه الوسائل قادر على صنع أفكار الناس لأن الإعلام بات، بصورته المتقدمة تقنياً وعلمياً ومعرفياً، قادراً على تشكيل وعي متلقيه على النحو الذي يجعل مما يريده أصحابه يبدو طبيعياً ومنطقياً وعادياً وبالتالي يصبح مقبولاً بل ربما غير قابل للنقاش.

ولما كان الغرب يمتلك المعرفة وأدواتها ومصادرها ويمتلك ما ينتج عنها من سلطان فقد كان من الطبيعي أن يستخدم وسائل إعلامه في تشكيل وعي الأمم والشعوب التي يودّ أن يعزز هيمنته عليها من خلال التحكم بالأطر المرجعية لتفكيرها، لكي تفكر بالطريقة التي يرسمها لها، وعلى النحو الذي يرغب فيه، فيبدو ما

يريده منها طبيعياً ومنطقياً وعادياً وغير قابل للمساءلة. وحسب المرء أن يشير على سبيل المثال إلى انقياد العالم شرقاً وغرباً شمالاً وجنوباً وراء الحملة الغربية على **جمهورية إيران الإسلامية** بسبب سعيها إلى كسر احتكار المعرفة المتصلة بالطاقة النووية حتى ولو كان **يصمت فيه صمتاً مريباً** حقاً عن مئات الرؤوس النووية التي يمتلكها الكيان الصهيوني ويستطيع **استعمالها** ضد أي هدف في المنطقة وما وراءها من خلال ما **يمتلكه من صواريخ** أرضية بعيدة المدى، وسلاح جوي هو الأكثر **تطوراً في العالم**، وغواصات نووية تجوب **بحار العالم ومحيطاته** مما يشكل تهديداً صارخاً للأمن العالمي. ولكن الغرب، الذي لا يريد الحديث عن هذا التهديد الذي لا يشمله بسبب تماهي المصالح، لم يغض طرفه عنه في وسائل إعلامه وحسب، بل إنه قد حوله بصمته الدائب عنه إلى موضوع نادراً ما يداخل التفكير الإنساني حتى لدى العرب المعنيين بهذا الخطر الذي أريد به تدجينهم وردعهم عن التفكير في مقاومة الإرادة الصهيونية أو إبداء أية ممانعة تجاهها مهما انخفض مستواها، ومهما تضاءلت درجتها، ومهما تقلصت جدواها.

وعلى النحو نفسه فإن الإعلام الصهيوني يودّ كذلك أن يعزز هيمنة الكيان الصهيوني من خلال التأثير في طبيعة وعي العربي بقضيته المركزية وهي "**فلسطين المغتصبة وأهلها المغلوبون على أمرهم الموزعون بين الوطن المحتل والمنافي والمغتربات**» ودفع العرب إلى حافة اليأس حتى يقلعوا عن التفكير في استعادة بعض حقوق أهلها في جزء منها (قطاع غزة والضفة الغربية). وهكذا نرى الكيان الصهيوني يعمد إلى رسم الخطط **الإعلامية** واتخاذها **إستراتيجيات** عمل **تفيد** من أحدث تقنيات العصر وآخر ما وصلت إليه الأبحاث **الإعلامية الحديثة**، من أجل التركيز على **رسالة معينة** وتوجيه الجهود الإعلامية ونشرها وتكريسها، وبذلك تبقى الأمور التي يريدها وتخدم مصالحه وإستراتيجياته في الواجهة ولا تضيع في خضم القضايا التي تشغل الرأي العام العربي والإقليمي والدولي.

فإذا أخذنا **الخطة الإعلامية الإسرائيلية** لعام ٢٠٠٢م، كما اطلعت عليها الدكتورة بثينة شعبان، وتحدثت عنها في مقالاتها الأسبوعية التي تنشرها في عدد من الصحف العربية:

«نجد أنها تركز على رسالتين أساسيتين أرادت إسرائيل وعملت بكل أجهزتها وأدواتها الإعلامية على ترسيخهما في أذهان العالم. الرسالة الأولى هي تغييب

حقيقة الاحتلال أي عدم الكلام عن وجود احتلال للأراضي الفلسطينية والرسالة الثانية هي التحدث عن الإسرائيليين والفلسطينيين كطرفين متساويين وذلك لطمس حقيقة وجود قوة متعدية ومغتصبة هي إسرائيل وشعب يعتدى عليه وتستباح أرضه وحرمانه هو الشعب الفلسطيني[١].

ومن الطبيعي أن يسعى الكيان الصهيوني المزدرع في قلب الوطن العربي إلى تحقيق أهدافه القريبة والبعيدة بشتى الوسائل المتاحة لديه، سواء أكانت مشروعة أم غير مشروعة، ولكن المفارقة المروعة أن وسائل الإعلام الصهيوني التي تهدف:

«إلى تقويض الحق العربي تتسرب وتنفذ إلى إعلامنا العربي ولغتنا الإعلامية وهنا تكمن الخطورة الكبرى. فإعلامنا العربي هو إعلام متلق وغير صانع للخبر مصادره غير عربية وهي وكالات الأنباء العالمية التي تصوغ الأخبار بلغتها ومصطلحاتها (وهي مصطلحات معوَّمة لا تنقل الحقيقة بل تشوهها في كثير من الأحيان) وتبثها باستخدام التقنيات الحديثة عبر شبكة المعلومات ويعمل إعلاميونا على أخذ الأخبار دون مراجعة وتدقيق بطريقة cut & paste وإدراجها وبثها كما هي عبر وسائل الإعلام العربي بمختلف أشكالها مستخدمين المصطلح واللغة المدسوسين والمصممين لتسطيح الحقائق وقلبها. الكارثة هي أننا نعتاد هذه اللغة ونستخدمها وكأنها اللغة الواقعية. وقد لاحظنا في العام ٢٠٠٣ أن بعض القادة والمسؤولين العرب بدؤوا يتحدثون بطريقة: (على الفلسطينيين والإسرائيليين أن يفعلوا كذا)، أي أنهم ساووا بين الطرفين وهذا أمر خطير جداً[٢].

وحتى لا يخامر أذهان بعضهم الظن بأن الحديث عن **عبودية الآخر في الإعلام العربي** حديث ينطوي على مبالغة، تسهم من حيث لا تقصد في خدمة أهداف أعداء الأمة في إضعافها وإضعاف إرادة المقاومة لديها، فإنه ربما كان من الحكمة سوق مثال عملي على **الطريقة التي بتنا نفكر بها في قضايانا المصيرية، والمصطلح الذي نستخدمه إطاراً مرجعياً في هذا التفكير من خلال تبنينا الأعمى له بكل ما ينطوي عليه من ألغام تهدد إيماننا بحقوقنا المشروعة التي قرَّها القانون الدولي، والقانون الإنساني الدولي، والقانون الأخلاقي، فضلاً عن الشرائع السماوية التي ندعي الإيمان بها.**

فعلى سبيل المثال نشرت **شبكة الجزيرة** aljazeera.net بتاريخ ٢٠٠٥/٩/٢٥م على موقعها الخبر التالي

الذي يتناول أوضاع أهلنا في غزة المحتلة تحت عنوان:

عباس يطالب بإنهاء فوضى السلاح

شهيدان من حماس

وإسرائيل تعد لهجوم واسع على غزة

«استمرت هجمات الفصائل الفلسطينية بقذائف الهاون والصواريخ على جنوب إسرائيل رغم الغارات المتوالية لجيش الاحتلال على قطاع غزة والتي أسفرت اليوم عن سقوط شهيدين من حركة المقاومة الإسلامية (حماس).

واعترف بيان لجيش الاحتلال الإسرائيلي بسقوط ٢٥ صاروخاً على الأقل أطلقت من القطاع داخل إسرائيل مما أسفر عن جرح نحو ثمانية إسرائيليين. وصدرت أوامر لسكان بلدة سديروت بالبقاء في منازلهم حيث تستهدفها معظم الهجمات.

كانت حماس وعدت بالرد على الغارة التي استهدفت اليوم حي الزيتون شرق مدينة غزة. وقال المتحدث باسم الحركة مشير المصري إن كل الخيارات مفتوحة بما فيها ضرب العمق الإسرائيلي.

وأعلنت كتائب عز الدين القسام الجناح العسكري للحركة حالة الاستنفار القصوى في صفوف عناصرها في الضفة الغربية وقطاع غزة وتوعدت في بيان لها بنشر «الموت والرعب» في المدن الإسرائيلية.

وأكدت الكتائب استشهاد اثنين من عناصرها في الغارة التي استهدفت سيارتين تقلان عناصر من حماس. وذكرت متحدثة باسم جيش الاحتلال بوقوع الغارة وأكدت أن السيارتين كانتا تنقلان أسلحة ونشطاء للحركة مطالبة أجهزة الأمن الفلسطينية بمنع الهجمات على إسرائيل[٤].

وأول ما نلاحظه في صوغ هذا الخبر الفعل «استمرت» الذي يشير إلى ديمومة بدأت في لحظة ما من الماضي ولا زالت راهنة في الحاضر، مع افتراض ضمني مسوغ بأنها ستشق طريقها إلى المستقبل الآتي. بعدها يأتي موضوع هذا الفعل وهو «**هجمات**» وهو اسم يدل على القيام بفعل موجب ينطوي على إرادة قوية في النيل من المستهدف بهذه الهجمات، وبعدها تأتي كلمة «**الفصائل**» وهي مصطلح عسكري يشير إلى تشكيل قتالي في جيش منظم موزع على جماعات وفصائل وسرايا وكتائب وألوية وفرق وأفواج، ليتلوها الحديث عن «**قذائف الهاون والصواريخ**» مما يعطي الانطباع بأن هناك تنوعاً في أسلحة هذه الفصائل يشمل فيما يشمل مدفعية الهاون والصواريخ (التي يمكن أن

تكون مشمولة بمقولة التنوع). وهكذا تبدو فصائل الفلسطينيين فريقاً نداً لجيش الاحتلال الصهيوني تنظيماً وتسليحاً من جهة، ومثابرة على المواجهة من جهة أخرى. ويبدو الأمر من البداية على أنه مواجهة متكافئة بين فريقين يتنازعان على هدف معين، يعرفه القارئ أو المشاهد، بل إنه يألفه إلى درجة تجعل ذكره غير ضروري، وهو ما يتشدق به من باتوا يسمون أنفسهم بحمائم السلام في الدولة العبرية الذين يتحدثون عن **صراع دائر «بين حقين»** «Between two rights» عندما يناقشون ما يدعونه بالصراع العربي الإسرائيلي، وبهذا يتساوى الجلاد والضحية، المحتل لأرض غيره والمحتلة أرضه، القاتل والقتيل، المجرم والمغدور، المغتصِب والمغتصَب، مما يلغي الحديث عن أي حق، أو حقوق، لهذا الطرف الأخير، ويجعل أي ذكر لهذه الحقوق بما فيها الحقوق التي تكفلها اتفاقيات جينيف، أو تلك التي يكفلها القانون الدولي الإنساني، أمراً غير وارد أصلاً.

ثم يأتي الحديث بعد ذلك عن «**جنوب إسرائيل**» أي عن كيان محدد يمكن أن يشير المرء إلى اتجاهات أربعة فيه، مع أن إسرائيل أو الدولة العبرية دولة لا حدود لها ولا دستور، فحدودها مفتوحة على فسحة عدوانها على جيرانها في شتى الاتجاهات، ودستورها هو قانون القوة الغاشمة الذي يلخصه **مبدأ «القوة حق»** «might is right». وبعدها يسوق الخبر إشارة إلى «**الغارات الإسرائيلية المتوالية**» والتي لم يمنع تواليها من استمرار هجمات الفصائل الفلسطينية، أي إن هذه الغارات التي تستخدم فيها أحدث الطائرات المقاتلة من طراز إف ١٦، وأشد الأسلحة فتكاً، غير مجدية ولا فعالة في تحييد مصادر نيران العدو. وهو خلاف الحقيقة التي يراها مشاهد القنوات الفضائية دماراً واسعاً يسوي كل شيء، حتى بيوت الصفيح التي تؤوي سكان المخيمات، بالأرض، وقتلاً عشوائياً للنساء والأطفال وتشريداً أبدياً للفلسطيني المحكوم بالنفي واللجوء حتى أرضه. ومع ذلك فإن كلمة «رغم» تناقض هذه الحقائق التي تزدرعها قوات الاحتلال على الأرض لتوهم بأن اليد العليا في هذه المواجهة لا زالت للجانب الفلسطيني أو للفصائل الفلسطينية في قطاع غزة المستهدفة من جانب جيش الاحتلال، ولكن أي جيش هذا، وما هويته؟ وماذا يحتل؟ وهي أسئلة لا تخطر على بال محرر الخبر، فليس ثمة من حاجة إلى ذكرها.

بعدها تأتي عبارة «**سقوط شهيدين**»، التي تستدعيها على نحو آلي كلمة «**الغارات**»، وعبارة «**جيش الاحتلال**»،

مرهصة بالعبارة التي تليها وهي «**حركة المقاومة الإسلامية (حماس)**».

وما دامت الحركة إسلامية فلا بد أن تسمي ضحاياها بالشهداء، وهذا طبيعي في السياق الذي يحكم دلالة الخبر، ومقابل هذا العدد المحدود من ضحايا الغارات الإسرائيلية المتوالية يأتي «**بيان جيش الاحتلال الإسرائيلي**» ليعترف بسقوط «**٣٥ صاروخاً على الأقل، أطلقت من القطاع**» الذي هو خارج إسرائيل إلى داخلها «**مما أسفر عن جرح نحو ثمانية إسرائيليين**»، والجريح يستدعي تعاطفاً أكبر من القتيل لأنه يعاني من جراحه، بينما تنتهي معاناة القتيل بموته، ومعاناة أهله ليست بشيء لأنها معاناة سليم معافى من الأذى. وهكذا ترجح كفة معاناة الجرحى من الإسرائيليين الذين لا تتحدد صفاتهم، وهم في الحقيقة مستوطنون مغتصبون للأرض، مسلحون ومدربون على مختلف فنون القتال، قدموا من بقعة ما من الأرض مسلحين بالقوة الغاشمة للدولة المغتصبة وبقانون العودة الذي سنته، ليغتصبوا أرضاً جديدة، ويطردوا أهلها، مستظلين بأيديولوجية عنصرية، ومستغلين تعاطف أوروبة المذنبة بحقهم، ومبتزين لدعمها في سبيل تحقيق مآربهم. وتمضي الجملة الأخيرة من الفقرة لتؤكد جملة من صفاتهم، فهم سكان مدينون للقانون والنظام يتلقون الأوامر وينفذونها، وهم سكان منازل (التي تقترن بها دلالات تتصل بطلب الراحة والنوم والأمان بعد سفر ونصب ومعاناة) تشكل بلدة، مقابل المدينة التي يسكنها الطرف الفلسطيني الذي يستهدف بهجماته هذه البلدة الضعيفة وسكانها الآمنين فيطلق عليها هذا العدد الهائل من الصواريخ ويصيب من يصيب منهم، مقابل شهيدين مقاتلين لأن الغالب أن يستشهد المرء وهو يقاتل في ساحة الوغى، أما من يدفن تحت ركام بيته الذي هدمه قصف الطائرات القاذفة المقاتلة بصواريخها الذكية المدمّرة فلا ينظر إليه على أنه شهيد في الذهن العربي.

وتأتي بعد ذلك الإشارة إلى نزعة التحدي التي تشي بها عبارة «**كانت حماس وعدت بالرد على الغارة التي استهدفت اليوم حي الزيتون شرق مدينة غزة**»، وإلى **الرد الموعود**، وإلى «**كل الخيارات المفتوحة**» وكأن حماس أو غيرها من فصائل المقاومة الفلسطينية تملك خيارات كثيرة وهي المحشورة بين فكي كماشة السلطة والأنظمة العربية، التي لا تقدم لها غير الضغوط التي تستهدف إرضاء العدو تحت ذريعة التهدئة بغرض التخفيف من معاناة الشعب الفلسطيني، وبين العدو الصهيوني الذي يلاحقها مؤسسات ومجتمعاً وأفراداً براً وبحراً وجواً من أجل

تصفيتها من الوجود بوسيلة وحشية (استهداف الأفراد بالصواريخ) تعدّ من جرائم الحرب التي تعاقب عليها جميع القوانين. وتختم الفقرة بالحديث عن «**ضرب العمق الإسرائيلي**»، وكأن حماس أو غيرها تملك أسلحة استراتيجية تشكل ملاذها الأخير في مواجهة الطرف الآخر فتهدده بضرب عمقه بصواريخها (التي لا يتجاوز مداها خمسة كيلو مترات ولا يتجاوز وزنها الخمسة كيلو غرامات) العابرة للآلام والمشحونة بالغضب وخيبة الأمل بالعرب والمسلمين الذين نسوا أولى القبلتين وثالث الحرمين وهم يطأطئون رؤوسهم لسادة النظام العالمي الجديد معلنين أنهم يقفون إلى جانبه في حربه المعلنة، والتي لا تبقي ولا تذر، ضد «**الإرهاب الدولي**» أو «**الإرهاب الإسلامي**»، هذا العدو/ الشبح الذي بات يهدد الإنسانية في الكوكب الأرضي كله، وغدا خطراً لا بد من احتوائه بشتى السبل.

وتعزيزاً لهذا الإيحاء تمضي الفقرة التالية لتتحدث عن **كتائب** «تحمل اسم **عز الدين القسام** الشيخ القادم من جبلة، من خارج فلسطين، (مما يؤكد صلة الكتائب بالإرهاب الإقليمي)، ويأتي الشرح المقتضب: «**الجناح العسكري للحركة**» الذي يؤكد بدوره مصداقية فكرة التكافؤ بين طرفي المواجهة ويرسخها، ويتلوه الحديث عن «**حالة الاستنفار القصوى في صفوف عناصرها في الضفة الغربية وقطاع غزة**»، فهو إذن استنفار شامل للكتائب في كل الأرض الفلسطينية التي تقف في مواجهة الأرض الإسرائيلية، ويأتي بعد ذلك الوعيد (بالويل والثبور وعظائم الأمور).

«**بنشر الموت والرعب**» في المدن الإسرائيلية الآمنة، ترسيخاً لصفة الإرهاب التي ألصقت بحركة المقاومة التي تروّع مدنيي إسرائيل الآمنين، وكسباً لتعاطف سكان المدن الآمنة في العالم الذين زرع الرئيس جورج بوش الابن فيهم الخوف من خطر مبهم وشيك القدوم في زمن مفتوح على الغيب، ومكان مفتوح على المجهول.

وتأتي بعد ذلك الفقرة قبل الأخيرة من الخبر الذي يؤكد باستمرار تكافؤ طرفي المواجهة، وفيها تعلن «**الكتائب استشهاد اثنين من عناصرها**» أي مقاتليها، وأن هذا الاستشهاد جاء أثناء مواجهة بين طائرات مغيرة وسيارتين «**تنقلان أسلحة ونشطاء للحركة**»، وبعدها يأتي التسويغ الضمني للغارة على لسان متحدثة باسم جيش الاحتلال من خلال تأكيدها وقوع الغارة التي كانت مشروعة تماماً لأنها استهدفت أسلحة ونشطاء مقابل استهداف حماس للمدنيين الإسرائيليين في المدن الإسرائيلية

الآمنة، وأنها كانت شراً لا بد منه أملاه تقصير أجهزة الأمن الفلسطينية التي لم تمنع هجمات الفصائل على إسرائيل خارقة بذلك الاتفاقات والعهود والمواثيق الموقعة بين السلطة الفلسطينية والحكومة الإسرائيلية.

وهكذا تحول الاحتلال والعدوان الدائم و ما يرتكبه العدو الصهيوني من جرائم يومية بحق أهلنا العزّل في الأرض المحتلة إلى مجرد نزاع بين طرفين متكافئين في كل شيء إلاّ في الأخلاق والنظام والقانون والوفاء بالالتزامات والاتفاقات والمواثيق والتي هي جميعاً من شأن الطرف الإسرائيلي الذي يشكل واحة الديمقراطية والحضارة التي تكافح من أجل البقاء.

والمفارقة أن كل ذلك يأتي في خبر تبثه قناة فضائية عربية في مختلف أنحاء المعمورة بالعربية وبالإنكليزية وغيرهما، لأنها، وبعد بثها الحصري لعدد من رسائل بن لادن وأتباعه، غدت مصدراً موثوقاً للأخبار العالمية تقبس عنه وكالات الأنباء وتنشر معلوماته وسائل الإعلام في مختلف أنحاء العالم. ولا يدري العربي بعد هذا إن كان عليه أن يبحث عن عدوّ له ما دام يمتلك صديقاً أو أخاً عربياً مثل هذه القناة أو الشبكة التي تحمل اسم الجزيرة **مهد العرب ورسالة الإسلام.**

صفوة القول:

والسؤال الذي يلح أيما إلحاح على المرء بعد هذا العرض المقتضب لتأثير «الآخر» في لغة الإعلام العربي، ولا سيما مصطلحاته أو أطره المرجعية التي تحكم التفكير في قضايا الوطن والأمة في عالمنا، عالم النظام العالمي الجديد، وفي ظل العولمة التي تمسك بزمامها الشركات العابرة للقارات، هو ما السبيل إلى احتواء هذا التأثير والحد من خطورته على التفكير العربي في عالم اليوم؟

يبدو لي أن الجواب يكمن في مبدأ ينبغي أن يحكم حياتنا الراهنة هو «الأمن المعرفي» الذي لا يمكن أن يتحقق بغير توافر القدرة على إنتاج المعرفة التي يحتاجها مجتمعنا وأمتنا، وبالتالي التخفيف التدريجي من درجة اعتمادنا على «الآخر» في هذه المعرفة وما ينتج عنها من مخرجات ربما كان من أهمها وسائل الاتصال الحديثة وتقاناتها المتقدمة التي نستطيع أن نوظفها في بناء إعلام يتحدث بالعربية: مفاهيم ومصطلحات، لأنه يفصح عن هواجس أمة تتطلع إلى مستقبل واعد

تقرّر شكله وآفاقه وحدوده بنفسها ولا تتطلع فيه إلى أنموذج صممه وبناه «الآخر» لنفسه، ولا تقبل نسخة ممسوخة ومنسوخة عنه، لأن ربح العالم كله لا يغني عن فقد الذات.

إن كسر احتكار الغرب لمصادر المعرفة، وللتقانات المتقدمة في وسائل الاتصالات، وللمنابر الإعلامية، لا يمكن أن يتحقق دون استثمارات كافية في ميدان الإنتاج المعرفي، فالمجتمع الذي يعتمد على «الآخر» في إنتاج المعرفة التي يحتاجها في جميع وجوه حياته يضع، من حيث لا يدري، مستقبله، فضلاً عن حاضره، رهينة في يد هذا «الآخر»، ومن المؤسف أن المجتمع العربي لا يكاد يفكر في أمنه المعرفي تفكيره في ضروب أمنه الأخرى. ذلك أن المعرفة قوة، وعندما افتقدناها والتمسنا القوة بأسباب أخرى وصلنا إلى ما نحن فيه من ضعف وتبعية وخسرنا إرادتنا وحريتنا وقدرتنا على الإفصاح عما بداخل نفوسنا من مواجد، وعما يشاغل عقولنا من أفكار، وعما يؤرق أرواحنا من طموحات، وحالنا في ذلك يشبه حال النجم الذي هوى إلى دركه الكواكب عندما افتقد مصدر الطاقة حرارة وضياءً ونوراً فدار في فلك نجم آخر يستمدها جميعاً منه، وسبيله الأوحد في العودة إلى منزلته الأولى هو العودة إلى توليد هذه الطاقة، وإلى إنتاجها ذاتياً. وطاقة الأمة التي تريد أن ترتقي إلى مصاف النجوم تكمن في المعرفة التي تنتجها، ودونها ستظل أبداً مجرد كوكب يدور في فلك من ينتج هذه المعرفة.

الحواشي

(١) انظر: الدكتور نسيم الخوري، **الإعلام العربي وانهيار السلطات اللغوية**، (مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠٠٥)، ص١٠٦.

(٢) انظر: د. بثينة شعبان، «المصطلح الإعلامي ودوره السياسي في القضايا العربية الراهنة»، **دراسات فكرية** (دمشق)، العدد ٣، ٢٠٠٤/٥/١٨م، ص٩٣.

(٣) انظر **المرجع نفسه**، ص ٩٣ - ٩٤.

(4) Http:/WWW. aljazeera. net/ NR/ exeres / D 3 C 12 D 05 - ODEB4C4B-BF 2EF 68DE 6 CE7 BBB. htm.

قلعة حلب

محمد قجة(*)

يرتبط اسم قلعة حلب باسم المدينة منذ نشأتها. وتشير التنقيبات الأثرية في «تل القرامل» إحدى ضواحي حلب إلى مساكن دائرية تعود إلى الألف العاشر قبل الميلاد.

مما يؤكد أن مدينة حلب هي أقدم مدينة في العالم لا تزال مأهولة. كما تشير إلى ذلك بقايا «حي المغاير» المحفورة في الصخر. والتنقيبات عامة في حلب وحولها.

(*) باحث وأديب، رئيس جمعية العاديات السورية.

(*) العمل الفني: قحطان الطلاع.

تعرضت حلب للتدمير والخراب بفعل الحروب والغزو والزلازل والأوبئة منذ الألف الثالث ق.م. ولكنها كانت دومًا تنهض من تحت الأنقاض وتستأنف دورة الحياة.

ذكرت حلب في رقم ماري منذ ٢٨٥٠ ق.م. ودمرها ريموش الأكادي منتصف الألف ٣ ق.م. ثم الحثيون أوائل ٢ ق.م. وتعاقب عليها الميتانيون والمصريون القدماء والبابليون والآشوريون والفرس. ودخلت منذ ٣٣٠ ق.م في الدائرة الإغريقية، وأطلق عليها الإغريق تسمية «بيروا» وقد أحبها الفيلسوف «أرسطو». الذي كان يرافق جيوش الإسكندر وأقام فيها حتى تعافى من مرضه لأنه تأكد من طيب مناخها وصفائه. أعاد سلوقس نيكاتور بناء المدينة وجدد القلعة واستخدمها مقرًا عسكريًا. وأنشأ الشارع المستقيم في المدينة ٢٢١ ق.م، هذا الشارع الذي لا يزال موجودًا ويمتد من سوق الزرب شرقًا حتى باب أنطاكية غربًا. وتتفرع عنه أسواق حلب المسقوفة وعددها ٣٩ سوقًا.

استمرت علاقة حلب الوثيقة بأوروبا خلال الفترة الرومانية التي بدأت ٦٤ق.م على يد «بومبيوس». وأصبحت واحدة من المدن الهامة دينيًا واقتصاديًا بسبب موقعها الفريد.

وفي الفترة البيزنطية غدت حلب مركز أسقفية مسيحية كبرى. وبنت فيها هيلانة أم الإمبراطور قسطنطين كاتدرائية عظمى هي اليوم المدرسة الحلوية. وقد تحولت من كاتدرائية إلى مدرسة ومسجد عام ١١٢٤م خلال حصار الصليبين لمدينة حلب.

ومنذ عام ٦٣٦م تدخل حلب في العصور الإسلامية المتتابعة: أموي- عباسي -حمداني -سلجوقي -زنكي- أيوبي- مملوكي- عثماني.

خلال كل تلك العصور وآلاف السنين بقيت حلب تشكل المركز الاقتصادي العالمي الذي يربط بين القارات والمحيطات، وبقيت الطريق البري والدولي الذي تمر به تجارات الحرير والتوابل والمنسوجات والعطور. وهذا المركز المتميز تؤثر فيه عوامل كثيرة منها:

١- خصوبة الأراضي الزراعية.

٢- الحجارة الكلسية التي تكسب الأبنية قوة وبقاء.

٣- الموقع الاستراتيجي الحصين، وسهولة الحركة شرقًا وغربًا.

٤- الاتصال بالأناضول والجزيرة العربية.

٥- التنوع الحضاري والديموغرافي الذي عرفته المدينة خلال تاريخها.

٦- المركز التجاري بين أوروبا من جهة والشرق الأقصى من جهة أخرى.



ورغم الخلافات السياسية بين أوروبا وبين الدول الإسلامية المتتابعة، فإن حلب بقيت مركزًا أساسيًا للتجارة العالمية.

ورغم ضراوة الحروب الصليبية فقد شهدت حلب عام ١٢٠٧م عقد اتفاقية تجارية مع دولة البندقية أيام الظاهر غازي الأيوبي وهي أول اتفاقية اقتصادية بين أوروبا والمشرق العربي. وتجددت هذه الاتفاقية في الفترة المملوكية، وشملت بقية المدن الإيطالية إلى جانب البرتغال وإسبانيا وغيرها.

وخلال العهد العثماني الذي امتد أكثر من ٤٠٠ سنة كانت حلب العاصمة الاقتصادية للدولة العثمانية الممتدة من الدانوب غربًا حتى العراق شرقًا وعلى كل الشمال الإفريقي والجزيرة العربية. ويشير المؤرخون إلى أن ما كان يباع في حلب في يوم واحد كان يحتاج إلى ثلاثة أشهر ليباع في القاهرة.

وقد عقد السلطان العثماني سليمان القانوني عام ١٥٣٥ اتفاقًا مع ملك فرنسا فرنسوا الأول أدى إلى تنشيط الجالية الفرنسية في حلب.

تضاعف حجم تجارة حلب خلال ربع قرن من الحكم العثماني عدة مرات وتوسعت الأسواق والخانات، وكثرت القنصليات والجاليات والبعثات التجارية الأوروبية والعالمية. ويشير دارفيو قنصل فرنسا في حلب ١٦٨٠ إلى أن المدينة كان فيها أكثر من ٧٥ قنصلية وممثلية تجارية

في ذلك الوقت، وكان سكانها ٣٠٠ ألف نسمة، وكانت مثالاً للتسامح وسعة الأفق وتعدد الطوائف والأعراق فيها. ومما يجدر ذكره أن مدينة حلب تضم ١١ طائفة مسيحية لكل منها مطرانها وكنائسها، وتعيش جميعًا إلى جانب المسلمين بكل حرية وتسامح وتفاهم لأن الجميع مواطنون سواسية أمام القانون.

تلقت حلب ضربة كبرى بافتتاح قناة السويس ١٨٦٩ الذي حول طريق التجارة العالمي إلى طريق بحري. وفقدت حلب ٩٣٪ من تجارتها.

استقبلت حلب منذ القرن الثالث عشر الإرساليات الفرنسيسكانية والكبوشية والكرملية واليسوعية. وإذا استعرضنا مذكرات وكتابات الرحالة والقناصل والتجار الأوروبيين الذين زاروا حلب أو أقاموا فيها لرأيناها بالمئات، ومن أهم الذين تحدثوا عنها:

شكسبير -لامارتين- برودويل- فوستر- ماسون -لومانس- دي واولف -دارفيو- فولني -داندولو- رامبلز- جون دافيد- لورنس -جرترودبل.

وتركز هذه المذكرات على دور حلب التجاري وتصفها بأنها:

- أثينا الآسيوية.
- لندن الصغيرة.
- باريس الصغيرة.
- أجمل مدن السلطنة وأنظفها.
- حلب تفضل القاهرة.
- حلب قلعة الشرق.
- الحلبيون أحسن شعوب الممالك العثمانية.
- حلب بوابة آسيا.

❖ ❖ ❖

حلب والقلعة

أولاً -تاريخ القلعة:

إن تاريخ قلعة حلب جزء من تاريخ المدينة. وفي التنقيبات الجارية الآن في القلعة تم العثور على أحجار صوانية تعود إلى الألف السابع ق.م. كما تم العثور على معبد يمثل آلهة حلب القديمة. وهذا يؤكد أن القلعة كانت أكروبول المدينة ومكان العبادة فيها. ويجري اليوم استكمال التنقيب التي تبشر بنتائج هامة ومذهلة حول تاريخ القلعة ومدينة حلب.

كانت القلعة «اكروبول» المدينة، وفيها كانت معابد الآلهة التي تمثل الحضارات المتعاقبة على المدينة: حدد وشمش وسين، وتمثل هذه الآلهة الثالوث الحلبي المقدس، بحيث يمثل حدد الرعد والصاعقة، وشمش يمثل الشمس كرمز للعدل، وسين يمثل الهلال كرمز للوقت. إلى جانب الآلهة

الأخرى مثل: دجن إله الخصب. وكانت أسماء الآلهة تتبدل بتبدل السلطة الحاكمة بين عمورية وحثية وميتانية وإغريقية ورومانية.

ثم أصبحت القلعة مكانًا للعبادة المسيحية في العصر البيزنطي، وبعد ذلك بنيت فيها المساجد في العصور الإسلامية.

تتحدث الروايات التاريخية عن أول من استخدم القلعة للدفاع والتحصين العسكري هو سلوقس نيكاتور الذي جاء بعد الإسكندر. واتخذ من القلعة مقرًا عسكريًا، أما الرومان والبيزنطيون فقد جعلوها المقر الرسمي لإقامة حاكم المدينة. وبنى البيزنطيون فيها كنيستين.

دخل العرب المسلمون مدينة حلب صلحًا عام ١٦هـ -٦٣٧م. ولم يتخذوا القلعة مقرًا للولاة، وإنما عمدوا إلى بناء قصور خارج أسوار المدينة للإقامة فيها. مثل قصر الناعورة الذي بناه مسلمة بن عبد الملك، والحاضر السليماني الذي بناه سليمان بن عبد الملك، وقصر بطياس الذي بناه صالح بن علي العباسي.

ومنذ أيام سيف الدولة الحمداني يعود الاهتمام بالقلعة كمركز عسكري حصين ضد هجمات بيزنطة، وكمقر للحكم بعد أن هدم نقفور فوكاس البيزنطي قصر الحلبة خارج باب انطاكية عام ٣٥١هـ -٩٦٢م. فقد استخدمها سعد الدولة بن سيف الدولة مقرًا لحكمه.

وتكرس استخدام القلعة للسلطة السياسية أيام بني مرداس ٤١٤-٤٧١هـ، ١٠٢٥-١٠٧٩م. وقد أدى ذلك إلى تصاعد الاهتمام بالقلعة وبنائها وتحصينها وتزيينها.

واستمر الأمر على هذا المنوال في الفترة السلجوقية، وبعدها المرحلة الزنكية حيث أعاد نور الدين ترميم القلعة وبناء سورها، وبنى فيها مسجدًا بقي حتى اليوم، وأنشأ فيها سجنًا لأعدائه الأسرى من الفرنجة، وقد دخل هذا السجن عدد من أمراء الصليبيين في الشرق مثل «بودوان» ملك بيت المقدس ودوشاتيون أمير انطاكية.

وتبلغ ذروة مجدها وازدهارها أيام الظاهر غازي الأيوبي، الذي حكم حلب ثلاثين سنة وترك فيها من العمائر ما لم يسبقه إليه أحد.

يعدّ عصر الظاهر غازي بن صلاح الدين الأيوبي العصر الذهبي بالنسبة لقلعة حلب، ويعود شكلها الحالي إلى أيامه. لقد أنشأ فيها من الأبنية المختلفة ما وصل عدده إلى ٣٦ بناء من قصور ومساجد وحمامات وصهاريج وأبراج وجسور ومخازن. وحفر حولها خندقًا بناه بالحجارة. وشيد قصرًا عرف باسم «دار العز» كان آية في فن العمارة. ومن العصر الأيوبي في القلعة جرى زفاف الملكة ضيفة خاتون إلى الملك الظاهر غازي. ولها أياد

بيضاء في عمارة حلب. لقد تحولت القلعة أيام الظاهر غازي إلى مقر ملكي بمعنى الكلمة وتكامل لها البناء العسكري الحصين إلى جانب البناء الجميل المترف، واستطاعت أن تكون مدينة داخل المدينة باستقلالها واعتمادها على إمكاناتها الذاتية.

في عام ٦٥٨هـ - ١٢٦٠م حاصر «هولاكو» مدينة حلب بعد سقوط بغداد المروّع، وقد استسلمت المدينة وفق شروط الصلح. ولكن هولاكو غدر بالمدينة والقلعة وقام بتخريبها ومعه ملك «سيس» الأرمني وقتل حامية القلعة، وغادر التتار حلب بعد هزيمتهم في «عين جالوت» ولكنهم عادوا إليها بعد سنة فخربوا ما تم تعميره. وقد رمم كل من بيبرس وقلاوون والأشرف خليل بعض مباني القلعة ولكنها لم تعد إلى سابق مجدها. وحلت بها كارثة أخرى عام ١٤٠٠م. حينما اجتاحها تيمورلنك فدمرها مع مدينة حلب وشرد سكانها وقتل من بقي منهم.

ولكن حاكم المدينة المملوكي «جكم» نائب السلطنة، قام بأعمال كبيرة لإعادة بناء القلعة وترميمها وإصلاح خندقها متوخيًا المحافظة على صورتها الأيوبية. وبنى فيها برجين إلى الشمال والجنوب، كما شرع ببناء قاعة العرش التي أتمها السلطان المملوكي «المؤيد شيخ»، وأعاد السلطان «قايتباي» بناء سقف القاعة واستكمله السلطان «قانصوه الغوري» وجعل له تسع قباب جميلة، واتخذ من القلعة مكانًا للاستعداد لمعركته الفاصلة مع السلطان سليم العثماني.

ومنذ عام ١٥١٦ أصبحت حلب وقلعتها ولاية عثمانية بعد هزيمة المماليك في معركة «مرج دابق» ولم تعد للقلعة قيمة عسكرية كالسابق. وكان الوالي العثماني يقيم فيها أحيانًا، وفي قصور أخرى في أكثر الأحيان. وتعرضت لتخريب كبير في زلزال ١٨٢٢ وقام إبراهيم باشا المصري باقتلاع أحجار الخندق ليبني بها ثكنة عسكرية داخل القلعة، فأساء بذلك إلى القلعة إساءة كبرى.

وأقامت فيها حامية فرنسية أيام الاحتلال الفرنسي، وقد قام كولونيل فرنسي يدعى ويغان بسرقة المحراب الخشبي الجميل من مسجد إبراهيم الخليل في القلعة ونقله إلى فرنسا في أوائل العشرينات من هذا القرن ولا يزال هناك. وكانت هذه السرقة السبب المباشر في ولادة جمعية العاديات ١٩٢٤ ودعوتها لحماية الآثار والتراث وذلك بمبادرة من الشيخ كامل الغزي.

ويشهد تاريخ القلعة بأنها كانت من أكمل المباني العسكرية تحصينًا في التاريخ الإسلامي، ولم يتمكن أي غاز من دخولها

قسرًا، وإنما كان دخولها يتم بعد عقد الصلح مع المدينة. وكثيرًا ما نقض الغزاة شروط الصلح ودمروا القلعة، كما فعل نقفور فوكاس وهولاكو وتيمورلنك.

ثانيًا- شكل القلعة وملامحها الخارجية:

للقلعة شكل بيضوي، ويحيط بها خندق. ويبلغ طول القلعة من الأسفل مع خندقها ٥٥٠م بعرض ٣٥٠م. وفي أعلاها أرض المدينة ٣٨م. ويبلغ عرض الخندق ٣٠م بعمق ٢٢م ولكن هذا العمق أقل الآن بفعل الأتربة التي كانت تلقى فيه.

وأهم الملامح الخارجية للقلعة هي:

أ- الخندق: وكان يملأ بالماء وقت الحصار ليشكل حاجزًا دفاعيًا أوثق أمام المهاجمين. وكان حكام المدينة وولاة القلعة حريصين على العناية بالخندق وتعميقه وتحصينه في الأماكن الضعيفة منه، وتبليطه بالحجارة الكبيرة.

والخندق ذو سطح مائل من الأعلى إلى الأسفل، وكانت أجزاء كبيرة منه مبلطة بحجارة مستطيلة مقاسها ١٠٠×٤٠سم ويعود أكثرها إلى أيام الظاهر غازي الأيوبي. وبينما كانت أجزاء أخرى صخرية بطبيعتها.

ومعلوم أن القلعة كانت في الأساس تلاً طبيعيًا، ومع تراكم البناء فوقه غدًا مرتفعًا من أصل طبيعي وزيادات عمرانية على مرّ التاريخ.

وتساعد عملية السطح المائل بأحجاره الملساء في عرقلة زحف المهاجمين نحو القلعة، والأحجار المستخدمة في تبليط السفح.

ب- المدخل الرئيسي: ويرتبط بالمدخل الخارجي من خلال جسر ذي ثماني قناطر. قسمه الأسفل من أيام الظاهر غازي، وقسمه الأعلى مملوكي. وبابه جانبي منعًا لاستعمال رأس الكبش في دك الباب. وعلى الباب نحت لثعابين وكتابات تحمل اسم قلاوون والأشرف خليل.

ج- الباب الثالث: في البرج الذي يمثل المدخل الرئيسي وعليه رسم أسدين بينهما شجرة نخيل. وفي آخر المدخل باب رابع باب الأسدين الضاحك والباكي وهو من أيام الظاهر غازي الأيوبي. وبين كل هذه الأبواب غرف وكوى للدفاع وقذف السوائل المحرقة والكرات الحجرية.

وأمام الباب الأخير مقام الخضر «مار جرجس».

د- الممر الرئيسي: في القلعة بعد اجتياز الأبواب الدفاعية وتبدو فيه آثار التخريب من الزلازل والحروب. ونجد على يمين الممر درجًا يوصل إلى بئر يسمى «الساطور» وبعده القصر الملكي الأيوبي، ثم

حبس الدم الذي كان أساسًا صهاريج مياه ثم استخدم سجنًا. وإلى جانب مدخل حبس الدم بقايا المعبد الحثي من القرن ١٠ق.م وفيه حجر بازلتي يمثل الثالوث الحلبي: حدد وشمش وسين. وتجري الآن في هذا المكان تنقيبات أثرية بالغة الأهمية.

أما إلى يسار الممر فهناك حمام وبعده مسجد إبراهيم الخليل الذي سرق محرابه الخشبي وتشير الكتابة فيه إلى أيام نور الدين الزنكي. وفي أعلى الممر إلى يسار الجامع الكبير في القلعة الذي بناه الظاهر غازي بمئذنته الأيوبية المربعة التي تطل على كل مدينة حلب.

هـ- ثكنة إبراهيم باشا: وتقع جنوب شرق القلعة، وقد بنيت عام ١٨٣٤، وهي الآن متحف يضم اللقى الأثرية في القلعة. وإلى جانبها نفق يؤدي إلى درج مؤلف من ٢٢٥ درجة يتصل بثلاث فتحات تؤدي إلى المنافذ خارج القلعة وإلى جانبها نفق يؤدي إلى قاعة كبيرة كانت تستخدم مستودعًا للحبوب في العهود الإسلامية وقد تكون صهريج مياه أيام البيزنطيين.

و- القصر والحمام الملكيان: تشير كتابات إلى أن بناء القصر يعود إلى أيام الملك العزيز محمد ابن الظاهر غازي، ولم يبق من القصر إلا بقايا غرف وباحة ومقرنصات جميلة. وخلفه باتجاه الشرق يقع الحمام الذي يعود بناؤه إلى أيام يوسف الثاني بن العزيز محمد. وقد بقيت منه أرضية جميلة من الأحجار السوداء والبيضاء ومصاطب وغرف استحمام وأماكن تمديد قساطل المياه الحارة والباردة. وقد تم حديثًا ترميم الحمام.

ز- قاعة العرش: وتقوم فوق المدخل الرئيسي للقلعة وتشرف واجهتها على المدرسة السلطانية التي تضم ضريح الظاهر غازي الأيوبي.

وللقاعة شكل مربع تقريبًا ٢٦.٥×٢٣.٥م. وقد زين مدخلها بمقرنصات جميلة تتناوب في أحجارها الوان صفراء وسوداء وبيضاء وقد بدأ بناءها حكم سيف الدين المملوكي وأكملها المؤيد شيخ، ورممها قايتباي وأعاد سقفها قانصوه الغوري بقبابه التسع.

ويجري الآن ترميم قاعة العرش وفق طراز البيوت الحلبية العريقة، وقد تهدمت قباب السقف فأعادت مديرية الآثار بناءها بشكل مستو.

وفي القاعة كوى لرمي السهام والسوائل المحرقة، وفي إحدى زواياها باب يؤدي إلى مدخل سري نحو قاعة الدفاع في المدخل الرئيسي، وفي واجهتها نافذة كبيرة كتب عليها:

كتب السعد على أبوابها

ادخلوها بسلام آمنين

ح- البرجان الشمالي والجنوبي:

وقد بناهما الأمير سيف الدين جكم وجددهما السلطان قانصوه الغوري، ويبدو أنهما يرتبطان بسرداب سري بالمبنى الرئيسي للقلعة وبسرداب آخر يتصل بدار العدل في مواجهة القلعة.

٣- الكتابات الباقية فيها:

لا يزال في القاعة أكثر من ٤٠ كتابة عربية، يعود أقدمها إلى الفترة المرداسية، وتحمل هذه الكتابة اسم محمود بن نصر بن صالح بن مرداس ٤٦٥هـ ١٠٧٣م.

وهناك كتابات من أيام نور الدين الزنكي، وكتابات كثيرة من أيام الظاهر غازي الأيوبي وولده العزيز محمد.

كما أن هناك كتابات مملوكية عدية تحمل أسماء حكم وبرقوق والمؤيد شيخ وقايتباي وقانصوه الغوري.

وهناك كتابة عثمانية وحيدة من أيام سليمان القانوني ٩٢٨هـ ١٥٢١م.

٤- أجمل ما قيل في قلعة حلب:

زار قلعة حلب خلال العصور المتلاحقة عدد كبير من الرحالة، وقيل فيها الكثير من الشعر، وهذه أمثلة مما قيل في القلعة:

قال الخالدي شاعر سيف الدولة:

وخرقاء قد تاهت على من يرومها

برمقبها العالي وجانبها الصعب

يزر عليها الجو جيب غمامة

ويلبسها عقداً بأنجمه الشهب

إذا ما سرى برق بدت من خلاله

كما لاحت العذراء من خلل السحب

قال ابن الزنكي يهنئ صلاح الدين بفتحه القلعة ويبشره بفتح بيت المقدس:

وفتحك القلعة الشهباء في صفر

مبشر بفتوح القدس في رجب

وكان الرحالة ابن جبير قد زارها وقال فيها:

«ولها قلعة شهيرة الامتناع بائنة الارتفاع، معدومة الشبه والنظير بين القلاع، تنزهت حصانة أن ترام أو تستطاع».

وزارها ابن بطوطة خلال رحلته فقال فيها:

«وقلعة حلب وبداخلها جُبان ينبع منهما الماء فلا تخاف الظمأ، ويطيف بها سور وعليها خندق عظيم ينبع منه الماء، وسورها متداني الأبراج قد انتظمت بها المعالي العجيبة المفتحة الطيقان، وكل برج منها مسكون والطعام لا يتغير بهذه القلعة على طول العهد...».

وقد عدّها البيروني من عجائب الدنيا الثلاث، وتحدث عنها ياقوت الحموي في معجم البلدان بإعجاب كبير.

وتحدث عنها من الرحالة والزوار الأجانب كل من:

- دارفيو الفرنسي قنصل فرنسا في حلب ١٦٧٩-١٦٨٦.
- بوكوك الإنكليزي.
- روسو الفرنسي.
- الأخوان رسل الإنكليزيان.
- سوبر نهايم.
- هزر فلد.
- فان برشم.
- سوفاجييه.
- بلوادي روترو.

وفي العصر الحديث تغنى بها كثير من الشعراء، منهم عبد الله يوركي حلاق في قوله:

شاخ الزمان وقلعة الشهباء ظلت في صباها

ربضت على التل الأشم فروعت أعتى عتاها

سئل الزمان بمن تباهي، قال بالشهبا وتاها

أهم المراجع

١- الطباخ، إعلام النبلاء في تاريخ حلب الشهباء

٢- الغزي، نهر الذهب في تاريخ حلب

٣- صبحي الصواف، قلعة حلب

٤- رحلات ابن بطوطة وابن جبير ودارفيو

٥- شوقي شعث، قلعة حلب

٦- رسل، تاريخ حلب الطبيعي

٧- سوفاجييه، حلب

٨- ابن الشحنة، والدر المنتخب في مملكة حلب

٩- أسعد طلس، الآثار الإسلامية والتاريخية في حلب

١٠- ابن العديم، بغية الطلب في تاريخ حلب

١١- ابن العديم، زبدة الحلب في تاريخ حلب

١٢- الأسدي، الموسوعة

١٣- الأسدي، أحياء حلب.

❖ ❖ ❖

٧١

شيء من حياتنا

أ.د. ملكة أبيض (*)

باديءَ ذي بدءٍ، لابد أن أعترف أن الحديث عن نفسي يصعبُ عليَ الآن. كما صَعُبَ عليّ طوال حياتي. فأنا من النوع المنكفئ على نفسه نسبياً، ذلك النوع الذي يقيم القليل من العلاقات الاجتماعية العامة، ويبتعد عن وسائل الإعلام ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، محاولاً التعويض عن هذا كله بنشاط ثقافي يملأ به معظم وقته، ويجد فيه متعته الأولى.

(*) باحثة وأستاذة جامعية، لها العديد من الكتب المنشورة.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب

ولكن... إذا كان من الضروري إعطاء نبذة عن حياتي بمناسبة هذه الصفحات الجديدة عن حياتنا المشتركة أنا وزوجي الشاعر سليمان العيسى فإنني سأقدم هذه اللمحة السريعة، لافتةً الانتباه إلى أنني إنسانة بسيطة، ساعدتها نشأتها الأُسرية، ومطالعاتها الكثيرة، على تكوين أهداف ومُثُل عليا تعلّقت بها، وكافحت من أجلها بصدق وأمانة.

وحين التقت إنساناً يحمل الأهداف والمُثل نفسها، ويتمتع، إضافةً إلى ذلك، بموهبة كبيرة، رأت أن رعاية تلك الموهبة يمثل أهمَّ الطرق والوسائل لتحقيق الأهداف التي تؤمنُ بها. مهما كانت الجهودُ والتضحيات.

❖ ❖ ❖

وفي هذه اللمحة الخاطفة، أود أن أتحدث عن الخيط الثقافي الذي ربطَ بيني وبين زوجي الشاعر، عن تجربتي الشخصية كإنسانة متعلمة، ودارسة أكاديمية، تزوجت شاعراً يحمل موهبةً عالية، وأرادت بكل ما تملك أن تؤديّ دوراً تجاه هذه الموهبة، كما أشرتُ إلى ذلك في كتابي الذي صدر، منذ سنوات قليلة، بعنوان:

وقفات مع سليمان العيسى.

إن هذه التجربة تضم عدة نقاط، سأحاول في هذه العُجَالة أن آتي على أهمها:

١- من المعروف أن الجانب العفوي في الموهبة الشعريةكبير جداً. لذلك كان همي الأول إبعاد العوائق التي قد تقف في وجه هذه الموهبة، ماديةً كانت أم معنوية، وذلك بتخفيف أعباء الحياة المعيشية الرتيبة عن الشاعر إلى أدنى حد ممكن، وإعفائه من المشاغل التي تلفُّ الناس بدوأمتها، وتسدُّ عليهم آفاق الخيال والحرية.

٢- وهذا هو جانب سلبي إلى حد ما. إلا أن هناك أيضاً جانباً إيجابياً فعالاً، مهمته مساعدةُ الموهبة على التفتُّح والتقدم، وتبصيرها بإنجازاتها، لتتمكن من تقويم ما توصلت إليه، وتجديد خطواتها، ومشاريعها المقبلة. هل يمكن أن أسمي هذا تمهيد الطريق؟

ولما كانت الموهبةُ بحاجة إلى الاطلاع المستمر، فقد رأيت مساعدة سليمان بالقراءة والترجمة من اللغتين الفرنسية والانجليزية إلى اللغة العربية.

وعن طريق إعادة النظر في الترجمات، وتصويب الأخطاء، وتحسين الأسلوب، كان سليمان يقرأ النصوص المختارة بعمق لا تتيحه له القراءةُ السريعة التي تُمارس في

العادة. وأشهد أنه في العادة قارئ سريع جداً.

هكذا بدأت ترجماتنا لنصوص من الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، وقد ضمت هذه الترجمات: ديوان «الشقاء في خطر» لمالك حداد، ورواية «نجمة» ومسرحية «الجثة المطوقة» ومسرحيات أخرى لكاتب ياسين؛ ثم من الأدب الأمريكي: «تسع قصص» لسالنجر، في الستينيات من القرن الماضي.



وفي مرحلة لاحقة، حين بدأ سليمان يكتب للأطفال، راح يتطلع إلى زيادة معرفته بالأدب العالمي في هذا المجال، فأخذ، مع زملاء له في دمشق، بتعريب سلاسل قصصية للأطفال. وحين انتقلنا إلى اليمن توليت أنا مهمة اختيار النصوص، وترجمتها إلى العربية.

وكان سليمان يقوم بدوره، بتنقيحها، وتزويدها بالقصائد المناسبة التي يستلهمها منها.

وقد أفادنا هذا العمل في إمداد «ديوان الأطفال» بعدد كبير من القصائد الجديدة، المتنوعة، جمعها أخيراً في ديوان مستقل بعنوان: «أغاني الحكايات». كما نجم عن عملنا المشترك العديد من المجموعات القصصية للأطفال، طبع معظمها في «دار الفكر» بدمشق وهي: «يُحكى أنَّ..» و «قصص يُحبها الجميع» و «روائع من القارات الخمس» و «الحديقة المعلَّقة» إلخ..

٢- سليمان شاعر معروف بغزارة الإنتاج، جمع إنتاجه قبل انتقالنا لليمن في ثلاثة مجلدات صدرت عن دار الشورى في

بيروت بعنوان: شعر سليمان العيسى، ثم أضيف إليها مجلد رابع، وصدرت المجلدات الأربعة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت بعنوان: الأعمال الشعرية- سليمان العيسى. أضاف إليها مجلداً خامساً تحدَّث فيه عن سيرته الذاتية بعنوان: على طريق العمر. وكان ذلك في العامين ١٩٩٥- ١٩٩٦م.

وقد خطر لي في أواخر الثمانينيات تصنيف هذه المادة الشعرية الضخمة، لإبراز أهم الموضوعات التي تعالجها. وأسفرت عملية الفرز هذه عن ظهور عدة دواوين مستقلة، هي:

آ- ديوان اليمن: الذي يضم القصائد التي كتبها عن اليمن أو «التي أملاها اليمن على ريشته» كما يؤثر الشاعر عادةً أن يقول.

ومع إضافة قصائد التسعينيات تحوَّل هذا الديوان إلى مجلد ضخم، طبعته الهيئة العامة للكتاب في صنعاء. وستعاد طباعته قريباً- كما علمت- بإضافة ثلاث مجموعات شعرية جديدة إليه، وهي: يمانيات، وديوان عدن، وديوان صنعاء.

ب- ديوان الجزائر: ويضم ما قاله سليمان في الثورة الجزائرية، منذ انطلاق الرصاصة الأولى فيها، والسنوات التي تلت الاستقلال. وقد طبع في الجزائر.

جـ- فلسطينيات سليمان العيسى أو «ديوان فلسطين». وهو يضم ما قاله في مأساة فلسطين منذ أواخر الأربعينيات في القرن الماضي. وقد طبع في دار فلسطين بدمشق.

د- المرأة في شعري: ويضم جميع القصائد التي تحدثت عن المرأة، حتى فترة قريبة. طبع في «المجمَّع الثقافي» بـ أبو ظبي.

وربما كان من الممكن استخراج موضوعات أخرى، لو تابعت العمل، مثل ديوان العراق في شعر سليمان. وقُرَّاء شعره يعرفون أنه أصدر ديواناً مستقلاً في أوائل السبعينيات بعنوان: «أغنية في جزيرة السندباد» استوحاه من زيارة دعي فيها إلى البصرة ذات يوم. وجزيرة السندباد هذه على شط العرب في البصرة؛ بالإضافة إلى عدد كبير من القصائد التي قيلت في العراق منذ كان طالباً في دار المعلمين العالية ببغداد حتى الآن.

على أن ترتيب «الثمالات» التي صدرت عن الهيئة العامة للكتاب في صنعاء- بأجزائها الثلاثة-، ثم ماتلاها من إنتاج شغلني عن ذلك.

هـ- ولا يجوز أن أغفل كتاباً مستقلاً صدر لسليمان أخيراً بعنوان: «بيت وفكرة»، وطبعته وزارة الثقافة في دمشق. فقد كنت الدافع الأول لصدور هذا الديوان الخاص الذي ظلَّ على هامش نتاج الشاعر، وإن كانت الفكرة التي بني عليها لا تقلُّ أهميةً عن سواها.

٤- في مناسبات معينة، شعرت أن عليَّ كتابة دراسات تلقي الضوء على جانب معيَّن من نتاج سليمان، كالدراسة التي كتبتها عن الجانب التربوي في نتاجه، وتلك التي كتبتها عن ديوان الأطفال، كما كتبت مقدمات لبعض الدواوين، كديوان «صلاة لأرض الثورة» و«ديوان فلسطين» و«الثمالات الثانية».

وحين اجتمع لديَّ عدد كاف من هذه الدراسات جمعتها في كتاب أسميته: «وَقَفات مع سليمان العيسى» بمناسبة بلوغه الثمانين، ومرور خمسين عاماً على زواجنا.

وقد نشره الأخ الأستاذ خالد الرويشان ضمن منشورات الهيئة العامة للكتاب في صنعاء، عام ٢٠٠١م.

وفي الفترة الأخيرة قدمت له ديوانَيه: «ثمالات 4» «وكتاب الحنين». الأول صدر عام ٢٠٠٤ في صنعاء، والثاني تحت الطبع الآن.

٥- خلال الثمانينيات من القرن الماضي، تعرفنا إلى شاعرة إنجليزية، وشاعر فرنسي اهتما بترجمة مختارات من شعر سليمان إلى الإنجليزية والفرنسية على التوالي. فقمت في تلك الفترة بمساعدتهما، لأنهما لم يكونا يجيدان العربية، عن طريق شرح النصوص العربية، ومقابلة الترجمة مع الأصل. وكنت آنذاك أكتفي بالترجمة من اللغتين الأجنبيتين إلى العربية.

على أني رأيت في السنوات الأخيرة أن أغامر بالترجمة في الاتجاه المعاكس: من العربية إلى الفرنسية.

بدأت بترجمة ديوانين للدكتور عبد العزيز المقالح هما «كتاب صنعاء» و«كتاب القرية»، ثم ترجمت لزوجي ديوانه المكتوب للأطفال: «أحكي لكم طفولتي يا صغار» والذي طبع عام ٢٠٠١ في الجزائر، وأتبعتُه بترجمة مختارات من ديوان اليمن بعنوان: «اليمن في شعري»، عام ٢٠٠٣، وفصول من سيرته الذاتية بعنوان: «أوراق من حياتي»، عام ٢٠٠٣ أيضاً؛ وفي العام ٢٠٠٤ ترجمت مختارات من كتاباته للأطفال بعنوان «كلمات خُضْر للأطفال» وهناك حالياً-

تحت الطبع- مختارات أخرى ترجمتها له تحت عنوان: «قصائد حب»، تصدر قريباً عن وزارة الثقافة والسياحة في صنعاء.

هذه هي أهم النقاط في التجربة..

يمكنني تلخيصها بأدوار: باحثة، ومستشارة، وسكرتيرة أيضاً- إن صح التعبير-.

وأنا أُلح على هذه النقاط لأردَّ على ما يكرره سليمان من أن لي فضلاً كبيراً فيما أنجزه.

وقد تعوَّد أن يردد: «أنه مدين لي بنصف إنتاجه».

إن الإنجاز في الحقيقة يعود إليه..

وما يكتبه ليس إلا صدى لما يجوب في صدره من مشاعر وانفعالات، وما يدور في ذهنه من رؤىً وأفكار.

كان الهمُّ القومي يَشْغَله في مرحلة الشباب عن الهموم الخاصة- كما يعرف الجميع- فتلون شعره بهذا اللون، وعلَتْ نبرتُه حتى أسمعت الوطن العربي كله.

ثم جاءت الخيبة.. ولنقل الخيبات..

فصمتَ حيناً..

ثم تحوَّل إلى شعر الأطفال..

وجعَلَه همَّه الأول.. كما هو معروف أيضاً.

ومع النُّضج.. بدأت الهموم الخاصة تأخذ مكانها في شعره بشكل لافت، وتوازنَ شعرُ الأطفال مع شعر الكبار..

❖ ❖ ❖

إن النهر يجري مدفوعاً بما يتدفق فيه من مياه النبع..

وما أفعله هو شقُّ بعض القنوات هنا وهناك لتكون الفائدة أعم.

أرجو أن أكون قد أدَّيت بعض واجبي تجاه الموهبة الشعرية

التي صحبتُها ما يزيد على خمسين عاماً..

وأنا سعيدةٌ كل السعادة بهذه الصُّحبة.

❖ ❖ ❖

حين أعود إلى الماضي لأراجع مسلسل حياتنا المشتركة- أنا وسليمان العيسى- تقدم لي ذاكرتي أحداثاً معينة كانت تصهر مشاعرنا وتبث فيها الحرارة- وتشد كلاً منا إلى الآخر كما لو كنا نبدأ حياة جديدة.

ويبدو لي أن ما ميز هذه الحياة المشتركة هو اليقظة الدائمة والتغيير المستمر.

وإن كانت اليقظة ترجع في الغالب إلى ظروف خارجة عن إرادتنا كتضييق الخناق والملاحقة والسجن أو المرض..

فقد كان التغيير يحدث بإرادتنا، حين كنا نرى أننا استنفدنا مرحلة ما، وأن لنا أن نبدأ مرحلة جديدة مع ما تتطلب هذه البداية من تغيير.

في الحالات الأولى، كنا نتقبل الظروف، ولكننا نقاومها بصلابة، ونبذل التضحيات التي تتطلبها.

وفي الحالات الثانية، كنا نستعد لإحداث التغيير ونسير فيه حتى نهايته. وحين يستنفد أغراضه نتطلع إلى تغيير جديد يوسع آفاقنا ويعطينا مزيداً من الرضا.

وفي هذه الكلمات التي أخطها عن حياتنا المشتركة، اخترت أحداثاً ثلاثة: أحدها فرض علينا بشكل طارئ، وأعني المرض الذي أصاب سليمان في بداية حياتنا الزوجية، والآخران حدثاً بإرادتنا، وهما متابعة دراساتي العليا بعد خمسة عشر عاماً من الزواج، وانتقالنا إلى العيش في اليمن بعد تقاعدنا عن العمل في دمشق.

❖ ❖ ❖

بعد قليل من الانقلاب على أديب الشيشكلي وخروج سليمان من السجن، سنحت له عام ١٩٥٤ فرصة للقيام برحلة متواضعة إلى يوغسلافيا وإيطاليا، عاد منها بمرض لم يعرف عنه إلا أنه يرفع الحرارة بصورة متصلة إلى ما يزيد على ٤١ درجة.

كنا آنئذ في حلب وفيها أطباء متميزون. إلا أن هؤلاء عجزوا عن تشخيص المرض وبالتالي عن علاجه.

كانت الحرارة المرتفعة تشير إلى التيفوئيد، لكن أدوية التيفوئيد لم تفلح في خفضها.

في اليوم الخامس عشر للمرض قررت - بموافقة الأطباء - نقل سليمان إلى مستشفى «اوتيل ديو» لأن حياته أصبحت في خطر، وقد سرت إشاعات في العديد من المدن السورية تقول إن سليمان العيسى يحتضر.

ذلك اليوم، فوجئت بهاتفين من صديقين حميمين لسليمان، أحدهما الدكتور فيصل الركبي - الطبيب الجراح القدير في حماة - والثاني المرحوم الدكتور وهيب الغانم - طبيب اللاذقية الأول.

بعد الاستفسار عن أعراض المرض، قرر الدكتور فيصل الركبي الحضور على الفور. لذلك رجاني الدكتور وهيب الاتصال به بعد فحص الدكتور فيصل ليقرر ما سيفعله.

خمّن الدكتور فيصل حال وصوله أنه إزاء خراج في الكبد. وقد تأكد من ذلك

حين أدخل المحقن في المكان المناسب، فاندفع منه القيح إلى الخارج.. وبقي عليه البحث عن العلاج.. وسرعان ما استدعى الدكتور وهيب من اللاذقية وطبيبين مختصين من حلب إلى اجتماع، تقرر فيه متابعة علاج مكثف على مدى أكثر من شهر، والاستعانة بممرض يبقى إلى جانب المريض طوال تلك الفترة، ليلاً نهاراً، ليعطيه الحقن والأدوية كل ساعة أو ساعتين؛ ذلك أن الخراج كان قد تضخم إلى حد كبير، وحال سليمان ساءت إلى حد خطير، حتى إنه فقد ما يزيد على عشرين كيلاً من وزنه الناحل أصلاً، وصار أقرب إلى الشبح منه إلى كائن حي.

في تلك الأثناء استنجدت بإحدى شقيقاتي لمساعدتي في رعاية الأطفال والعناية بالمنزل، وانصرفت كلياً لتأمين حاجات المريض والمرض، مع العلم أني كنت أعمل بالتدريس في دار المعلمات.

كان كلانا يكافح، سليمان يكافح المرض، دونما وعي في البداية، وأنا أوفر متطلبات العلاج، وأجري الاتصالات مع الطبيبين الصديقين في حماة واللاذقية، والطبيبين المختصين المقيمين في حلب، وهكذا.. طوال ستة أشهر لم يستطع سليمان خلالها مغادرة المنزل والالتحاق بالعمل.

وحين تأكد الدكتور فيصل من قدرة سليمان على الحركة، جاء بسيارته إلى حلب ونقله إلى مشفاه بحماة ليكون تحت إشرافه المباشر.

تلك كانت لحظات إحساس عميق بالوجود أو اللاوجود لكلينا، جمعت بيننا في نضال واحد لإنقاذ حياتنا المشتركة التي لم يكن قد مضى عليها أكثر من أربع سنوات.

في السنة الأخيرة لدراستي الجامعية في بروكسل سجلت نفسي لإعداد رسالة للدكتوراه في الجامعة، وعدت إلى حلب لأتزوج وأبني أسرة إضافة إلى عملي في التدريس.

هذه الظروف الجديدة في إطار الضائقة المادية التي يواجهها الشبان في مطلع حياتهم العملية، حالت بيني وبين إتمام دراساتي العليا، وقد شكل ذلك نقطة رمادية في فضاء حياتي ظلت تذكرني بتقصيري في تحقيق المخطط الذي رسمته لها. على أن ما عوضني عن ذلك هو أن سليمان كان يكتب الشعر ويجمعه ويدفعه للطباعة، وكان كل كتاب ينشر له مصدر سعادة ورضا لكلينا، إضافة إلى عملنا المشترك في ميدان الترجمة حين اشتعلت الثورة الجزائرية وشعرنا بالمسؤولية تجاه

ترجمة الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية إلى العربية.

في عام ١٩٦٥م واتتني فرصة لإتمام الدراسة، حين رشحت لتحضير شهادة ماجستير في التربية في الجامعة الأمريكية ببيروت، في إطار عملي الرسمي، وهذا يعني أن أتفرغ للدراسة وأحصل على المنحة دون أن أخسر حقي في الترقية والمرتب. ولا يخفى ما لذلك من فائدة مادية ومعنوية لي وللأسرة. غير أن الابتعاد عن الأسرة التي أصبحت تضم آنذاك زوجي وثلاثة أطفال جعلني أتردد في قبول العرض، لا بل أرفضه، لولا تدخل سليمان وتأكيده أنه يستطيع بمساعدة أهلي تدبير الأمور في غيابي. وهكذا وافقت وذهبت إلى بيروت.

لم يكن الوضع سهلاً، لأن الدراسة استمرت ما يزيد على سنتين. فقد اضطررت لمتابعة برنامج لغوي مكثف لمدة فصل دراسي في اللغة الإنجليزية، لأن دراستي الجامعية الأولى في بلجيكا كانت باللغة الفرنسية؛ كما اضطررت لدراسة مقررات نظرية إضافية لتعويض الاختلاف بين المناهج البلجيكية والأمريكية. هذا فيما يتعلق بالدراسة فقط.

أما بالنسبة للتوفيق بين الدراسة والحياة العائلية، فقد قررت أن أنتقل أسبوعياً خلال يومي السبت والأحد بين المنزل- وكان يومئذ في حلب- والجامعة في بيروت. فكنت أغادر بيروت ظهر السبت، وأعود إليها مساء الأحد. وفي الشتاء، كنت أصل حلب ليلاً وأغادرها ظهر اليوم التالي، لأن الثلوج كانت تقطع الطرقات وتضطر السائق لاتخاذ طرق التفافية طويلة.

على أن هذه الساعات الأسبوعية القليلة التي كنت أقضيها مع سليمان والأولاد كانت مصدر سعادة لنا جميعاً وشعور بالاطمئنان على أن كل شيء على مايرام، وأن كل أسبوع يمر يقربنا من التئام الشمل بصورة دائمة.

ولابد من القول إن هذه التجربة شكلت نوعاً من التجديد في حياتنا، فقد عدت إلى الحياة الدراسية مع كل ما يرافقها من نشاط وعلاقات، كما عاد سليمان إلى حياة العزوبية مع كل ما يرافقها أيضاً، وكسر جو الرتابة الذي تفرضه الحياة العائلية اليومية.

كما تخلل حياتنا الفراق طوال أسبوع، ثم اللقاء غالباً في حلب، ولكن أحياناً في بيروت حين كان سليمان يقرر أن يأتي إليّ، ويطلب لي أذناً من المشرفة على القسم الداخلي في «بستاني هول» لأقضي السهرة

معه في أحد النوادي أو المقاهي. وحين تكون لدى الأولاد إجازة مدرسية كانوا يحضرون معه. وكانت بيروت تبهرهم بشوارعها ومخازنها وصالات السينما والألعاب فيها. وكانوا يعودون من إجازتهم بذكريات جميلة ومشتريات غير قليلة.

في السنة الأخيرة عام ١٩٦٧ انتقل سليمان إلى دمشق موجهاً أول للغة العربية في وزارة التربية. وكنت قد بدأت في كتابة رسالة الماجستير. فقلّت أيام الدوام في بيروت، وقصرت المسافة مع استمرار الصعوبات في اجتياز الطريق الجبلية بين دمشق وبيروت.

ومع هذا الانتقال بدأت فترة جديدة في حياتنا، بعد سبعة عشر عاماً قضيناها معاً في حلب. أما سليمان الذي وصلها عام ١٩٤٧م فقد قضى فيها عشرين عاماً.

ولابد من القول أيضاً أن هذه الفترة الحلبية كانت مرحلة توهج قومي أثمر نتاجاً شعرياً غنياً، تمثل في العديد من الدواوين مثل: مع الفجر، ثائر من غفار، أعاصير في السلاسل، شاعر بين الجدران، رمال عطشى، قصائد عربية، الدم والنجوم الخضر، صلاة لأرض الثورة، رسائل مؤرقة، أمواج بلا شاطئ، أزهار الضياع، أغنيات صغيرة، كلمات للألم.. وعدة مسرحيات شعرية هي: ميسون، إنسان، الفارس الضائع (أبو محجن الثقفي)، ابن الأيهم (الإزار الجريح).

❖ ❖ ❖

استمر مقامنا في دمشق ما يزيد على عشرين عاماً، بدءاً من نكبة حزيران ١٩٦٧، تلك النكبة التي هزت كيان سليمان هزاً عنيفاً لدرجة أنه توقف عن الكتابة حيناً، ثم عاد إليها مقرراً أن يتجه بكتاباته للأطفال.

في تلك الفترة شب أولادنا عن الطوق وانتقلوا إلى الحياة العملية بعد أن أنهوا دراستهم الجامعية أو قسماً منها، وذهب كل منهم في سبيل. كما أنهيت - أنا - دراسة الماجستير ثم الدكتوراه بإشراف أستاذ فرنسي يدرّس في جامعة ليون بفرنسا ويحضر إلى دمشق مرتين في العام بصفة أستاذ زائر وانتقلت للتدريس في جامعة دمشق.

في تلك الفترة أيضاً بدأت صلات ودية تنعقد بين سليمان وشخصيات ثقافية يمنية إثر حضوره مؤتمرات أدبية وتربوية في عدن وصنعاء.وحين رأس الدكتور عبد العزيز المقالح جامعة صنعاء وجه لي دعوة للحضور مع زوجي بصفة أستاذ زائر للجامعة.

تمت أولى هذه الزيارات عام ١٩٨٣، ولكنها تتابعت بصورة شبه سنوية بعد ذلك..

وحين حصلنا على التقاعد من أعمالنا في دمشق عام ١٩٨٩م وقعت عقداً للعمل في جامعة صنعاء، وقرر سليمان أن يتفرغ للكتابة لأنه كان يحس الحاجة لذلك، بعد ارتباط بالوظيفة تجاوز الأربعين عاماً.

وها قد مضى على مقامنا في اليمن ما يقارب خمسة عشر عاماً، ولا نعرف كم سيطول..

ماذا أقول عن هذا المقام، بعد هذا الزمن الطويل.. القصير.. إنه تغيير شامل، بل إنه تغيير نوعي لم يكن يخطر لنا على بال: التدريس، العمل الشخصي، السكن، أسلوب الحياة، العلاقات الاجتماعية، التنقل الدائم.. كل ذلك يمثل حياة جديدة ومتجددة بكل تفاصيلها، ترافقها مشاعر جديدة بالحرية والاستقلال.. وكأننا شباب في مطلع الحياة.

ولا يعني ذلك أننا رفضنا الماضي، ولكن الماضي لم يعد يثقل علينا ويفرض علينا التزامات، بل هو لحظات جميلة تبقى في مخيلتنا، وصعوبات بالغة تجاوزناها وأفدنا منها عبراً، وامتدادات لنا هنا وهناك تابعنا تواصلنا معها.

ابننا معن طبيب جراح في دبي نقضي عنده إجازة نصف العام..

ابنتنا بادية طبيبة اختصاصية في مونتريال- كندا، نقضي معها إجازة الصيف.. وابننا غيلان مهندس طيار في جدة، وأهل وأصدقاء في دمشق والرياض وواشنطن وغيرها نتصل بهم في غدونا ورواحنا؛ ومناسبات أدبية وثقافية تتخلل هذا النشاط وتزيد في غناه وتنوعه.

ألم أقل إنها حياة جديدة متجددة بكل معنى الكلمة؟

قضينا السنوات الخمس الأولى منها في تعز، وهي مدينة جميلة مزروعة في قلب الجبال ولا سيما جبل صبر، الذي كثيراً ما كنا نصعد إليه لنسمر ونتناول الطعام والشراب، ونحن نطل على المدينة التي تحيط بها البساتين وجداول المياه التي كنا نتنقل بينها في نهاية الأسبوع. تلك الأيام التي نمضيها في «البركاني» أو «ورزان» أو «وادي الضباب» أو.. نتجاوز هذه الأماكن القريبة إلى «شجرة الغريب».. وحتى إلى «مخا» و «الحديدة» و «عدن» من جهة، وإلى «إب» و «العدين» و «وادي بنا» و «وادي عنة» من جهة أخرى.. أما المنتزه الذي كنا نرتاده بصورة دائمة فهو «مقهى الشرفة» الذي يطل على المدينة من أفضل

زواياها، وتحلو فيه القراءة والكتابة والالتقاء بالأصدقاء طول ساعات النهار، مع العلم أن أهل المدينة يتميزون بالود والانفتاح، وقد حظينا فيها بصداقات نعتز بها، وسنظل نعتز بها مدى العمر.

هذه الحياة شبه المتحررة من الالتزامات جعلتنا نفكر في القيام بنشاط فكري مشترك. ولما كان سليمان قد بدأ يهتم بشعر الأطفال وأدب الأطفال بصورة عامة، وكنا قد عملنا معاً في الترجمة، فقد فكرنا في متابعة هذا العمل على صعيد قصص الأطفال.. وخلال تلك الفترة أنجزنا الكثير من القصص المعربة التي كان سليمان يضيف إلى كل منها نشيداً صغيراً نتج عنه- بعد جمعها- ديوان «أغاني الحكايات» كما ذكرت سابقاً وفي ذلك الجو المريح عاد سليمان إلى كتابة الشعر للكبار، وكتب الكثير لليمن وعنها. كتب عن كل بقعة زارها، وكل مناسبة اهتز لها. وكان من حظنا أن اليمن شهدت حدثاً كبيراً آنذاك، وهو الوحدة بين شطريها عام ١٩٩٠م، فكتب عنه الكثير.

وبعد خمسة أعوام في تعز انتقلنا إلى صنعاء.

لقد شكل انتقالنا إلى صنعاء تغييراً أو تجديداً آخر، يجمع إلى المناخ الطبيعي الربيعي الدائم مناخاً ثقافياً غنياً متميزاً.

فصنعاء التي ترتفع حوالي ٣٠٠٠م عن سطح البحر مع وقوعها على مقربة من خط الاستواء تنعم بمناخ معتدل، وهواؤها نقي ناعش لا تلوثه الغازات الخانقة، ولا سيما في المجمّع الصغير الذي نقيم فيه والذي يقع خارج المدينة.

ومجمّعنا السكني الذي يقع ضمن الحرم الجامعي يعيش فيه المدرسون من مختلف الجنسيات: والكليات المحيطة به، ولا سيما كليات الهندسة والزراعة والتربية، محاطة بحدائق جميلة تزينها الأشجار والزهور، وتتوسطها أرصفة وساحات تتيح السير والتريض بالإضافة إلى الشارع الطويل الذي يصل بين مدخل الحرم ونهايته، والذي يشكل متنزهاً مثالياً للساكنين كباراً وصغاراً.

إنه محمية تسمح للجميع بتنظيم حياتهم كما يحلو لهم، وتتيح الجمع بين العمل والاستجمام والتأمل والنشاط والعلاقات الاجتماعية الحميمة.

وسليمان ينعم- بالإضافة إلى ذلك- بالجو الثقافي المتميز الذي يحيط بالشاعر الكبير الدكتور عبد العزيز المقالح وبمؤسسات ثقافية تقدر نتاجه وتدعمه، ولا سيما، الهيئة العامة للكتاب، ومؤسسة

العفيف الثقافية، ومؤسسة الإبداع للثقافة والآداب والفنون، وطائفة من الأدباء العرب الذين يدرّسون في الجامعة، أذكر منهم الدكتور إبراهيم الجرادي الذي أعد كتاباً بعنوان «سليمان العيسى: ثمانون عاماً من الحلم والأمل» بإشراف الدكتور عبد العزيز المقالح.

وهكذا تابع سليمان «ثمالاته» حتى أصبحت تضم ثلاثة أجزاء، ثم أتبعها بديوان فيه الشعر والنثر، اختار له عنوان «الكتابة بقاء». وبديوان شعري صغير، ذي طابع خاص، أسماه «وأكتب- قصائد صغيرة لي ولها».

وقد أفدت بدوري من هذا الجو إلى حد بعيد فألفت وترجمت عدداً من الكتب، أذكر منها كتابي «وقفات مع سليمان العيسى»، والترجمات التي قمت بها من العربية إلى الفرنسية، ولا سيما بعد أن انتقلت لتدريس الترجمة، التي أرتاح إليها أكثر من أي نشاط آخر.

وحين تسلّم الصديق الأستاذ خالد الرويشان وزارة الثقافة والسياحة في اليمن، وجرى إعلانُ صنعاء عاصمةً للثقافة العربية عام ٢٠٠٤، ازداد نشاطنا إلى درجة غير مسبوقة، فطبعت لنا وزارة الثقافة والسياحة في صنعاء سبعة كتب بين مؤلَّف ومترجَم، يأتي في مقدمتها: ثمالات ٤، ومن رحلة الظمأ، والديوان الضاحك لسليمان.

كما طبعت وزارةُ الثقافة بدمشق وعلى رأسها الصديق الدكتور محمود السيد- عدة آثار مؤلَّفة أو مترجمة، منها: دمشق حكايةُ الأزل، وأوراق من حياتي، وكلمات خُضرٌ للأطفال. والكتابان الأخيران يمثلان مختارات من مؤلفات سليمان قمتُ بترجمتها إلى الفرنسية، ودفعها للطباعة باللغتين معاً.

ولابد لي أن أذكر هنا أن سليمان حصل في هذه الفترة على الكثير من التكريم، فقد منح الدكتوراه الفخرية من جامعة صنعاء، وأطلق اسمه على إحدى قاعاتها، وعلى أهم قاعات دار الكتب بصنعاء، وإحدى قاعات جامعة عدن. كما مُنح وسام الوحدة اليمنية عام ٢٠٠٥ ووسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة في العام نفسه.

❖ ❖ ❖

ونحن الآن على أعتاب مرحلة جديدة، بعد أن تقدم بنا العمر، وجعلنا نميل إلى الاستقرار، وإعطاء قسط أكبر من الوقت للأعمال الثقافية التي أردنا دائماً أن نتفرغ لها.

٨٤

سيد الحرب في ساح الحرف
وجه سيف الدولة الحمداني الأديب

د. كارين صادر(*)

عرفناه أميراً، فنسينا معه كل الأمراء، وصحبناه فارساً مجاهداً، فما عادت تروق لنا صحبة سواه، وصافحناه قطباً يقصده كل فحول الشعراء، فما عدنا نكترث إلا بمن ارتضاه، وعهدناه نهراً يتدفق عطاءً، فأي سخاء لم يعد يوازي سخاءه إنه العربي الأصيل ابن أكثر القبائل نخوة ومروءة، وسليل أهم الأسر: سيف الدولة الحمداني، الذي بات الوجه الأكثر إشراقاً لحلب في القرن الرابع للهجرة/ العاشر للميلاد، فهما في ضمير العالم وجهان لحقيقة واحدة هي الغلبة التي حققاها على صعيد الجهاد ضدّ الروم من جهة، وعلى صعيد النهضة الفكرية التي أحدثها سيف الدولة في حلب التي باتت كعبة العلماء والأدباء في عصره من جهة أخرى.

(*) أديبة وباحثة في التراث العربي، من لبنان الشقيق..

إنه ملك جليل كان في عصر مفعم بكل أسباب النماء العلمي والنتاج العقلي، والتطور الأدبي، حافل بأمجاد حربية عربية، وانتصارات عسكرية إسلامية، ثريّ بكوكبة عظيمة من العلماء والكتّاب والشعراء الذين اعتلى بعضهم قمة الشهرة وذروة المجد. ومن المعروف أن مملكته كانت ملاذاً لمشاهير شعراء العربية في القرن الرابع الهجري، وأيضاً لعدد من الكتّاب الحاذقين وأشهر الخطباء. وهو بطل وقف في وجه أطماع البيزنطيين الذين بدأوا يتجهون نحو الشرق للاستيلاء على جانب من أراضيه حيث تركيا اليوم[1].

وكانت عاصمة الإمارة الحمدانية مدينة حلب، هذه المدينة الجميلة المشهورة بأسوارها المنيعة التي تصدّ عنها الغزاة الفاتحين شأنها في ذلك شأن أكثر المدن القديمة التي كانت تعتمد على الأسوار في صدّ الأعداء، والمعروفة بأبوابها الكثيرة المتعددة التي كانت حسب الغزي ثمانية أبواب زمن سيف الدولة هي: باب قنسرين، وباب أنطاكية، وباب السلامة، وباب العبارة، وباب اليهود، وباب الأربعين، والباب الصغير، وباب العراق[2].

ولعبت هذه المدينة العظيمة دوراً خطيراً في تاريخ العرب والمسلمين، فقد كانت هي وثغورها بمثابة الدرع الحصينة التي حمت أرض المسلمين من العدوان العربي التقليدي، والصخرة العتيدة التي عليها تحطمت أكثر المحاولات التي قام بها البيزنطيون للاعتداء على استقلال الإمارة العربية بصفة خاصة، والدولة الإسلامية بصفة عامة. وذلك بعد أن بدأت الدولة الكبرى العباسية المكونة من أمصار عديدة وأجناس شتى تتشعب، وتظهر فيها الدويلات المستقلة والإمارات الثائرة القوية، والتي كان من بينها إمارة بني حمدان.

وقبل أن نلج عالم الأدب عند سيف الدولة، هذا الفرع الحمداني الأكثر نماء، لا بد من الوقوف عند بني حمدان أهله وأصله ونسبه.

١ - التعريف ببني حمدان:

ينتسب الحمدانيون إلى قبيلة تغلب. وكان بنو تغلب بن وائل من أعظم بطون ربيعة بن نزار، ومن نصارى العرب في الجاهلية، لهم في الكثرة والعدد، وكانت مواطنهم في الجزيرة ودار ربيعة، ثم ارتحلوا مع هرقل إلى بلاد الروم، وبعدها رجعوا إلى بلادهم، وفرض عليهم الخليفة عمر بن الخطاب الجزية، فقالوا: «يا أمير المؤمنين لا تذلّنا بين العرب باسم الجزية واجعلها صدقة مضاعفة». ففعل. وكان قائدهم يومئذ حنظلة بن قيس بن هرير بن بني مالك.

ثم كان منهم في الإسلام ثلاثة بيوت: عمر بن الخطاب العدوي، وآل هارون

الغمر، وآل حمدون بن الحارث بن لقمان ابن أسد(٣).

فالحمدانيون إذن عرب من العدنانية، التي ولدت العربية في كنفها، وما زالوا ينتقلون بماشيتهم وأموالهم وخيامهم شأنهم شأن القبائل العربية، من تهامة إلى نجد إلى الحجاز إلى أرض ربيعة إلى ضفاف الفرات، حيث نزلوا سهل الرقة الفسيح، ومنها انتقل حمدان بن حمدون إلى الموصل. وكان ربّ قبيلة تنظر إليه بقية القبائل بالتجلّة والاحترام، وقد قام حمدان بدور هام في الحوادث السياسية التي وقعت في الموصل منذ سنة ٢٦٠هـ(٤).

وترافقت إشراقة شمس الحمدانيين مع بداية أفول شمس الخلافة العباسية، بعد أن تحولت القوة عن الخلفاء إلى الأعاجم. ويصف الثعالبي ما كانوا عليه حينها من مكانة في كتابه اليتيمة فيقول: «كان بنو حمدان ملوكاً أوجههم للصباحة، وألسنتهم للفصاحة، وأيديهم للسماحة، وعقولهم للرجاحة، وسيف الدولة مشهور بسيادتهم، وواسطة قلادتهم..»(٥).

وكانت حكايتهم العباسية قد بدأت مع حمدان بن حمدون جدّ سيف الدولة، الذي كان صاحب ماردين من أعمال الموصل في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي. وكان رجلاً ذا ثراء وأبناء وأنصار، وكان على عادة فرسان زمانه يغزو الروم بين الحين والحين. وكثيراً ما توغل في أراضيهم يحرر الثغور ويجدد بناء حصونها، حتى إنه بنى سوراً على ملطية كلفه سبعين ألف دينار.

وأما عبد الله، أبو الهيجاء الوالد، فكان صاحب أماني وأطماع في الزعامة، فخرج على حظيرة الخلافة وانتفض على المعتضد سنة ٢٨١هـ، مما اضطر الخليفة إلى الخروج بنفسه لاستردادها. وبعدها ولاه الخليفة المقتدر على الموصل والجزيرة سنة ٣٠٢هـ، وقاتل أبو الهيجاء القرامطة سنة ٣١٥هـ، وأنقذ بغداد بتدمير جسر الأنبار، وازداد سلطانه في عهد القاهر، لكنه هلك إبان الاضطرابات التي قامت في بغداد والتي عزل في أثنائها الخليفة(٦).

وكان لأبناء حمدان ثورات عدة على الخلافة، وكانوا جميعاً يطمعون بالموصل، وتمت لهم إمرتها جميعاً تقريباً، غير أنّ أبا الهيجاء، والد سيف الدولة، هو الوحيد الذي استقامت له ولاية الموصل أطول مدة من الزمن إلى أن قتل سنة ٣١٧هـ، وبعدها تولى مكانه ابنه الحسن الذي لقب بناصر الدولة، ولكي ينشئ ابنه الآخر علي ملكاً مجاوراً هزّ أعطاف الدولة الإسلامية، وزلزل كيان الدولة البيزنطية(٧).

٢ - وجه سيف الدولة الحمداني الحاكم:

هو سيف الدولة: أبو الحسن علي بن

عبد الله بن حمدان بن حمدون بن الحارث ابن لقمان بن راشد بن المثنى بن رافع بن الحارث بن غطيف بن محربة بن حارثة بن مالك بن عبيد بن عدي بن أسامة بن مالك ابن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب التغلبي[٨].

وكان حسب الثعالبي، الذي ترجم له فأصاب الصميم، وأوجز فاجزل، وصورّ فأحاط بكل جوانب شخصيته .

"... واسطة قلادة بني حمدان كما كان غرة الزمان وعماد الإسلام، ومن به سداد الثغور وسداد الأمور. وكانت وقائعه في عصاة العرب تكف بأسها وتنتزع لباسها وتفلّ أنيابها وتذلّ صعابُها. وكانت غزواته تدرك من طاغية الروم الثأر وتحسم شرّهم الثار وتحسن في الإسلام الآثار، وكان مقصد الوفود، ومطلع الجود، وقبلة الآمال، ومحطّ الرحال، وموسم الأدباء، وحلبة الشعراء»[٩].

وولد الأمير علي بن حمدان في ديار ربيعة سنة ٣٠١هـ/٩١٥م، من أسرة حمدان التي لعبت دورها بمهارة على مسرح الأحداث العامة للدولة العباسية سياسياً وحربياً، وكان أبوه، عبد الله أبو الهيجاء، يلي أمر الولايات حيناً في فارس، وأحياناً في الموصل؛ يخوض الحروب ويرهب القواد، ويساهم في عزل الخلفاء. وكذلك كان أعمامه.

لكن أباه قُتل وهو بعد صغير، فتعهده أخوه الحسن المعروف باسم ناصر الدولة حتى خشن عوده، فولاّه إمارة نصيبين، وكان له صولات على الروم وأمجاد في بغداد بعد تأديب البريديين، فلقبه الخليفة بسيف الدولة، وكان مركز الخلافة في ذلك الوقت حرجاً أشدّ الحرج، وقد انقسمت الدولة شيعاً كثيرة، وأراد الخليفة أن يهرب من وصاية توزون، فطلب نجدة الأميرين الحمدانيين، ولجأ هو وحريمه إلى الموصل. وبعدها رجاه توزون أن يعود إلى قصبة ملكه قاطعاً على نفسه العهود رضي الخليفة ضارباً نصائح سيف الدولة بعرض الحائط، فكان أن غدر به توزون فسمل عينيه وخلعه عن العرش سنة ٣٣٣هـ[١٠].

وفي هذه الأثناء، كان أخوه ناصر الدولة قد بدأ يخشاه ويهمله ويضيق عليه خشية بأسه، فطلب إليه أن يتولى حلب، فتوجه إليها على رأس جيش وتمكن من انتزاعها من عامل الإخشيد الذي تخلى عنها مع أكثر أعمالها سنة ٣٣٣هـ، وأكمل سيف الدولة سيره لفتح حمص وحاصر دمشق لكنه لم يستول عليها. وتوفي الإخشيد في السنة التالية بدمشق سنة ٣٣٤هـ، فعاد كافور إلى مصر، وانتهز سيف الدولة هذه الفرصة واستولى على دمشق، ثم سار إلى مصر واستولى على الرملة، لكنه لقي الجيش المصري الذي هزمه في الأردن

وبعدها عقد صلحاً بينه وبين الإخشيديين توّجه بزواج جمع سيف الدولة بابنة الإخشيد. وهكذا احتفظ الأمير الحمداني بحلب كما احتفظ المصريون بدمشق.

وفي سنة ٣٣٧هـ، دفع الحرب إلى أراضي الروم واستمر إلى أن وافاه الأجل. وكانت حربه معهم سجالاً يوم له و يوم عليه، وفي سنة ٣٥١هـ، مني بهزيمة أمام نقفور ووقع في يد الروم ١٢٠٠ أسير قتلوا في الحال، واستولوا على حلب، ونهبوا قصر سيف الدولة الذي كان خارج حلب، ودمّروه وانسحبوا بعد ذلك بأسبوع.

وفي السنة التالية، أصيب سيف الدولة بشلل في يده وقدمه، لكنه واصل القتال على رغم ذلك، وألحق بهم هزيمة. وفي سنة ٣٥٥هـ، عقد اجتماعاً لتبادل الأسرى على ضفاف الفرات. وكانت وفاة الأمير سيف الدولة الحمداني في حلب سنة ٣٥٦هـ من عسر البول، ودفن في مقبرة أمه في ميافارقين[١١].

وقد امتازت مملكته بكثرة المدن الهامة، وعلى رأسها: حلب، وأنطاكية، وقنسرين، ومنبج، وبالس، وحمص، وحماة، وطرسوس، ومعرة النعمان، وأفامية، وعزاز وسواها... كما امتازت بكثرة الثغور الهامة، ومنها: المصيصة، وأدنة، ومرعش، وملطية، وسميساط، ودلوك. ويضاف إلى ذلك ديار بكر التي ولد فيها سيف الدولة ودفن في إحدى مدنها وديار مصر التي كانت الرقة عاصمة لها، ثم ما تمّ فتحه من بلاد أرمينية[١٢].

وأما عن علاقته بالرعية

فقد كان هناك خلاف حول الطريقة التي ساس بها رعيته. ويصفه الأزدي بقوله: «كان معجباً برأيه محباً للفخر والبذخ، مفرطاً في السخاء والكرم، شديد الاحتمال لمناظريه والعجب بآرائه، سعيداً مظفّراً في حروبه، جائراً على رعيته، اشتد بكاء الناس عليه ومنه[١٣]».

أما صفة القسوة التي أبكت شرائح من الرعية، فتعود إلى إكثاره من جباية الضرائب ومصادرة أموال الناس، لأن حروبه مع الروم قد شكلت عبئاً مرهقاً عليه، وكان لا بد لرعيته أن تحمل معه جانباً من هذا الثقل. لكنه من جهة أخرى كان لا يصدّ طارقاً، ويوبخ حجّابه إن منعوا عن بابه سائل حاجة أو أساؤوا معاملتهم. ولم يعرف عنه غدر ولا تحقير لأسراه، بل كان نبيلاً في معاملة أعدائه.

أما أهل الذمة، فعاشوا حياة مطمئنة آمنة في ظلّ دولته على رغم الاتجاه العدواني البيزنطي على الإمارة العربية، وقد عاشوا في مزارعهم ومنازلهم الريفية وتمسكوا بتقاليدهم الثقافية، وحافظوا على لغاتهم الأصلية وهي: الآرامية، والسريانية، واستمروا يدفعون الجزية كل

حسب طبقته، وكانت طبقاتهم ثلاثاً: دنيا، ووسطى، وعليا، وكانت الجزية ١٢ درهماً، و٢٤ درهماً، و٤٨ درهماً في السنة، وكان لا يدفع الجزية إلا القادر على حمل السلاح، أما ذوو العاهات وأهل الصوامع، والرهبان، فلم يكن يدفع منهم إلا أهل اليسار والغنى. وكان ابن دنحا المسيحي أكثر خواصه صلة به، وكان كبير أطبائه عيسى الرقي المسيحي. كما لمع منهم تحت رعايته مهندسون، ورياضيون، وفلكيون أشهرهم ديونيسيوس بطريرك اليعاقبة، والمجتبي الأنطاكي، وقيس الماروني[١٤].

٣ - وجه سيف الدولة المثقف:

عاش سيف الدولة في عصر متفسخ سياسياً ونضر ثقافياً، ازدهرت فيه الآداب والعلوم والفنون، فكان عصر الكمال العلمي والأدبي في الإسلام، استقرت فيه القواعد وتعينت المعالم والمناهج ودوّن ما تيسر تدوينه في اللغة والآداب و الشريعة، ونقل ما اهتمت به العرب من علوم الأوائل، وكان الأدب في مقدمة الفنون التي بلغت في هذا العصر[١٥] مبلغاً عظيماً من الرقي. وقد ساعد على ذلك أمراء الدويلات الذين تنافسوا على كسب ودّ رجال العلم والأدب، لأن هؤلاء يشكلون مكسباً حضارياً وشهرة إعلامية كبرى لما لهم من صوت مسموع بين الناس.

وهكذا نشأ سيف الدولة وأنظاره تتفتح على مجد أسرته، ويسمع ببطولات فرسانها، ويهفو قلبه لخوض المعامع وتسجيل المفاخر، ولم يكد الأمير يتمّ العقد الأول من حياته حتى أسلمه أبوه إلى العلماء والحكماء يدربونه ويلقنونه الحكمة وصنوف العلم. وقد كان ذكاؤه الحاد خير مشجع له على أن يكتسب علوم عصره وأن يأخذ من كل شيء بطرف، وخاصة الأدب والشعر أكثر من كل شيء، وأن يكون لهوه في القنص وركوب الخيل والرمي، وأن تخفق قلوب الفاتنات بحبه وأن تكون أقاصيص الغزوات والحروب هي أشهر ما يستهوي فؤاده[١٦].

وكان من أساتذته ابن خالويه الذي كان مؤدب أمراء بني حمدان، وأبو ذرّ الذي ذكره الثعالبي ونعته بأنه أستاذ سيف الدولة.

وإن أميرنا لم يخرج من البادية فجأة، وإنما كان لأسرته دور كبير في الحياة السياسية ونهضت ببعض المناصب العامة، واهتمت هذه الأسرة بتربية الأبناء وتعليمهم ما لا بدّ من تعلمه. وثقافة سيف الدولة تظهر في أحاديثه ومحاوراته ومشاركته فيما كان يخوض فيه جلساؤه من العلم والأدب والفن، وقدرته على التمييز الدقيق بين ما كان يقال في مجلسه من الصواب والخطأ، ومن الجيد والرديء، ورغبته في أن تحفل حلب بأضخم عدد من العلماء

والأدباء والكتّاب والشعراء، وفي أن تتفرّع فيه الثقافات، فتوجد الفلسفة إلى جانب العلم، وتوجد علوم الدين إلى جانب علوم اللغة والأدب.

وقد كان ينهض بمثل تلك الأمور عن بصيرة وحسن رأي وعلم بما يأتي وما يدع، وتقدير صحيح لأثر الحياة العقلية المزدهرة في نشر الدعوة، وإعلان ما كان يريد لملكه ودولته من أبّهة وجلال[17].

ويرى طه حسين أن ثقافته كانت واسعة وعميقة فيما يظهر، فقد كان على احتفاظه بكثير من خصال البداوة أبعد الناس عن حياة البدوي الجاهل الذي لا يعرف إلا الشجاعة والبأس والكرم، وكانت بيئته الخاصة التي نشأ فيها تهيّئه لحياة متقفة لها حظ لا بأس به من المشاركة في العلم والأدب، والأخذ بأسباب الحضارة الراقية الزاهية التي كانت مسيطرة في بغداد. وأخذت أسرته بأسباب الترف وعاشت عيشة المتسلطين، ولم تترك أبناءها بغير تربية ولا تثقيف، وإنما أخذت لهم الأساتذة والمؤدبين، وعلمتهم ما لابد من تعلّمه للنهوض بمثل ما تنهض به من جلائل الأعمال[18].

وكما أنه نشأ على الإعجاب بالشعر الجميل والتأليف الجيّد، فإنه كان يعجب أيضاً بالخط الجميل ويجزل العطاء للخطاطين الماهرين، وكان له خطاط خاص به من بيت مقلة هو: أبو عبد الله. وكان لفرط إعجابه بصحائفه يصطحبها معه حتى حين يخرج للغزو، ويذكر ابن العديم أن سيف الدولة فقد في معارك سنة ٣٣٩هـ/ ٩٥٠م، ضد الروم خمسة آلاف ورقة بخط أبي عبد الله الحسن بن مقلة[19].

ذلك أنه كان من عادته حين يتوجه إلى ساحات القتال، أن ينتهز فترات ما بين المعارك فيأوي إلى خيمته وينصرف إلى تزويد عقله وفكره بقراءة صحائف كان يصطحبها معه[20].

ويظن أحمد أمين أن سيف الدولة كان يعرف غير العربية، مستدلاً بما ذكره ابن خلكان في ترجمة الفارابي من أنه كان لسيف الدولة مماليك وكان له معهم لسان خاص يحدثهم به. ولا يستبعد طه حسين أن يكون الأمير سيف الدولة ملماً شيئاً ما باليونانية وثقافتها معللاً ذلك باتصاله اليومي أثناء حياته كلها باليونان وشؤونها[21].

وما يدلّ على ثقافة سيف الدولة الواسعة وعنايته الكبيرة بالأدب وتوجيهاته النقدية الصائبة: أنه كتب إلى أبي عبد الله الحسين بن خالويه يسأل عن دمشق هل يقال فيها دمشقة أم لا؟ فأجابه: دمشق اسم هذه المدينة ليست عربية فيما يذكر ابن دريد وإنما هي معربة، فأما الدمشقة

فالسرعة في المشي يقال: دمشق يدمشق دمشقة دمشاقا: إذا أسرع وكل سريع دمشق[٢٢].

وإن نزعته الثقافية تلك هي التي حفزته إلى العمل على نهضة الشعر والعلوم والآداب، وإن الفضل الذي أحرزه بنشر العلوم والآداب العربية هو عنوان مجد لا يقل عن أعماله الحربية.

٤ - مجالس بلاط سيف الدولة:

كان الأمير الحمداني يتطلع إلى إمارة تكون دولة للحرب والحرف معاً، ومثالاً يُحتذى ويُحسد من باقي الدويلات التي تشكلت الخلافة العباسية ذات الجسد المريض والمشرذم. ولهذا كان يروم إلى استقطاب العلماء والأدباء وأهل الفن الذين بهم تتشكل دولة الحرف، فأكرمهم وأحسن إليهم، وكانت عطاياه مثار تسابق الشعراء من كل أرجاء الخلافة حتى بات بلاطه كعبتهم. يقول الثعالبي: «كان قبلة الآمال، ومحطّ الرحال، وموسم الأدباء، وحلبة الشعراء، ويقال إنه لم يجتمع بباب أحد من الملوك بعد الخلفاء ما اجتمع بباب سيف الدولة من شيوخ الشعر ونجوم الدهر[٢٣].

ويقول الغزولي في مطالع البدور: «اجتمع لسيف الدولة بن حمدان ما لم يجتمع لغيره من الملوك: فكان خطيبه ابن نباتة الفارقي، ومعلمه ابن خالويه، ومطربه الفارابي، وطبّاخه كشاجم، وخزان كتبه الخالديان والصنوبري، ومدّاحه المتنبي، والسلامي، والوأواء الدمشقي، والسريّ الرفاء، والنامي، وابن نباتةَ السعدي، والصنوبري. وكان الناس يسمّون عصره «الطراز المذهب»[٢٤]..

وقد تخرّج من مجالسه كثير من علماء العصر، وصقلت كثير من المواهب ومنهم أبو بكر الخوارزمي، شيخ أدباء نيسابور الذي كان يقول: «ما فتق قلبي، وشحذ فهمي، وصقل ذهني، وأرهف لساني، وبلغ هذا المبلغ بي، إلا تلك الطرائف الشامية، واللطائف الحلبية التي علقت بحفظي وامتزجت بأجزاء نفسي».

وممن ضمّتهم هذه المجالس نذكر أبا الحسن، علي بن عبد العزيز الجرجاني صاحب الوساطة بين المتنبي وخصومه، وأبا الفتح ابن جني اللغوي النابه، وأبا الطيب اللغوي، وأبا علي الفارسي الذي كان مؤدباً لعضد الدولة البويهي[٢٥].

يقول طه حسين: «كانت مجالس سيف الدولة في أوقات السلم كمجالس أمثاله من الأمراء وأصحاب السلطان: مدارس يتثقف فيها الجاهل، ويتهذب فيها ذو الطبع الغليظ، وتشتد فيها عناية كل واحد من الذين يشتركون فيها ويختلفون إليها بأن يعظم حظّه من الثقافة، ويزداد علمه سعة وعمقاً، ويزداد طبعه رقة وتهذيباً، ويزداد لسانه مرونة ولباقة: ولعل سيف الدولة

نفسه كان أشد الناس انتفاعاً بهذه المدرسة، واستفادة مما يلقى فيها من العلم ويدار فيها من حديث، فكانت ثقافته تزداد وعلمه ينمو من يوم إلى يوم[٢٦].

وقد أسدت مجالس سيف الدولة خدمة جليلة للأدب والعلم وتسابق المتسابقون؛ فكانت نهضة أدبية وعلمية أينعت وأتت ثمارها، فاستظلّ بظلّها الناس في عصرهم وما بعده[٢٧]..

وكان الأمير صاحب نظرات نفاذة ومعايير فنية في النقد، وذا باع في العلم والأدب، وذا مقدرة كبيرة على إدارة المجالس الأدبية وتوجيه النقد الصائب. وكان مجلسه قليل النظير فالشعراء والأدباء في مجلسه كانوا يثيرون الموضوعات المتنوعة ويسهم فيها سيف الدولة ويحكم بينهم فيما اختلفوا فيه، ويجزل العطاء لمن أجاد، فحيناً يتذاكرون الشعر القديم وتارة يسألهم إجازة شعر، ومرة يناقشهم في مسألة نحوية أو لغوية حسبما اتفق[٢٨].

وإن هذه المجالس الحمدانية التي كانت أشبه بمجامع علمية لم تكن علة وجودها التنافس بين الدويلات، والرغبة في توظيف الشعر والأدب لغايات إعلامية فقط، كما لم يكن سبب نجاحها وجمعها لهذا الحشد من أعلام العصر سخاء الأمير سيف الدولة وكثرة عطاياه فحسب، لأن هذه الأسباب والدوافع كانت وراء تشكّل جلّ مجالس أمراء الدويلات التي كانت تعقد. والرأي أن الأمر يرجع أيضاً إلى شخص الأمير الهاوي والموهوب في آن؛ فهو إن كان يهوى كل ما يمت إلى المعرفة بصلة، فإن غرامه الأول كان للشعر قولاً وتذوقاً، ولهذا نجد أن سوق الشعر كانت نافقة جداً في مجالسه، ورحال الشعراء كلها تتجه نحو بلاطه.

وكما أن أميرنا كان ذواقاً للشعر، فإن الشعراء كانوا بدورهم توّاقين لمن يتذوق ما ينشدون من أبيات هي قطع من قلوبهم وعقولهم وإبداعهم. وبهذا تحققت معادلة النجاح مضافاً إليها تلك السماحة النادرة والكرم الوفير الذي كان يخلعه على شعرائه كلما جودوا في بضاعتهم. ومن أهم الشعراء الذين ضمهم بلاطه نذكر: المتنبي، أبا فراس الحمداني، أبا العباس النامي، أبا الفرج الببغاء، أبا بكر الصنوبري، الخالديين، السلامي، ابن نباتة السعدي، كشاجم، السري الرفاء، الخليع الشامي، الوأواء الدمشقي، الناشئ الأصغر، وأبا حسين الرقي، وسواهم..

وكان كل من أبي محمد عبد اللّه بن محمد الفياض الكاتب، وأبي الحسن علي ابن محمد الشمشاطي قد اختار من مدائح الشعراء لسيف الدولة عشرة آلاف بيت[٢٩].

ومن أهم أفراد ندوته عدا الشعراء نورد:

أ - ابن نباته الفارقي (الخطيب):

هو الخطيب أبو يحيى، عبد الرحيم بن محمد بن إسماعيل بن نباتة الحُذاقي الفارقي، صاحب الخطب المشهورة. وكان إماماً في علوم الأدب، ورزق السعادة في خطبه التي وقع الإجماع على أنه ما عمل مثلها، وفيها دلالة على غزارة علمه وجودة قريحته. وكان ابن ميافارقين هذا، خطيب حلب، وبها اجتمع بأبي الطيب المتنبي في خدمة سيف الدولة بن حمدان، وقالوا إنه سمع عليه بعض ديوانه. وكان سيف الدولة كثير الغزوات، فلهذا أكثر الخطيب من خطب الجهاد ليحضّ الناس عليه ويحثهم على نصرة سيف الدولة. وكان رجلاً صالحاً. ولم يذكر أحد من المؤرخين لهذا الخطيب تاريخ مولده ووفاته سوى ابن الأزرق الفارقي في تاريخه، فإنه قال: «ولد سنة خمس وثلاثين وثلاثمئة، وتوفي سنة أربع وسبعين وثلاثمئة بميافارقين ودفن بها»[٢٠].

ب - ابن خالويه (اللغوي):

هو أبو عبد الله، الحسين بن أحمد بن خالويه النحوي اللغوي، أصله من همذان، لكنه دخل بغداد وأدرك أهم العلماء بها مثل: أبي بكر بن الأنباري، وابن مجاهد المقرىء، وابن دريد، وقرأ على أبي سعيد السيرافي. ومنها انتقل إلى الشام واستوطن حلب، وصار بها أحد أفراد الدهر في كل قسم من أقسام الأدب، وكانت إليه الرحلة من الآفاق، وآل حمدان يكرمونه ويدرسون عليه، ويقتبسون منه. وهو القائل: «دخلت يوماً على سيف الدولة بن حمدان، فلما مثلت بين يديه قال لي: «اقعد» ولم يقل اجلس، فتبينت بذلك اعتلاقه بأهداب الأدب واطلاعه على أسرار كلام العرب».

وإنما قال ابن خالويه هذا لأن المختار عند أهل الأدب أن يقال للقائم: اقعد، وللنائم والساجد: اجلس.

ولابن خالويه المذكور كتاب كبير في الأدب، وله كتاب لطيف سمّاه «الآل». وذكر في أوله أن الآل ينقسم إلى خمسة وعشرين قسماً وذكر فيه الأئمة الاثني عشر، وتاريخ مواليدهم، ووفياتهم، وأمهاتهم. وله كتاب في الاشتقاق، وكتاب «الجمل» في النحو، وكتاب «المقصور والممدود»، وكتاب «المذكر والمؤنث»، وكتاب «شرح المقصورة لابن دريد» وغيرها...

ولابن خالويه مع المتنبي مجالس ومباحث عند سيف الدولة، وله شعر حسن. وكانت وفاته بحلب سنة سبعين وثلاثمئة[٢١].

ج - الفارابي (الفيلسوف والموسيقي):

هو أبو النصر، محمد بن طرخان بن أوزلغ الفارابي التركي، الحكيم المشهور، وصاحب التصانيف في المنطق والموسيقى وغيرها من العلوم. وهو أكبر فلاسفة المسلمين، ولم يكن فيهم من بلغ رتبته في فنونه، والرئيس ابن سينا بكتبه تخرج وبكلامه انتفع في تصانيفه. وكان رجلاً تركياً، ولد في بلده ونشأ بها، ثم خرج من بلده وانتقلت به الأسفار إلى أن وصل إلى بغداد. وكان يعرف اللسان التركي و عدة لغات غير العربية التي أتقنها غاية الإتقان. وقد حضر حلقات متى بن يونس الحكيم المشهور في بغداد، ثم ارتحل إلى حران، وأخذ طرفاً من المنطق عن يوحنا بن جيلان الحكيم النصراني. وبعد تنقله بعدة دول قصد دمشق، وأقام بها، وسلطانها يومئذ سيف الدولة، فأحسن إليه. ومما يحكى عنه أنه قرأ كتاب «النفس» لأرسطاطاليس مئة مرة، وأن آلة القانون من وضعه وكان منفرداً بنفسه لا يجالس الناس، وكان أزهد الناس في الدنيا، لا يحتفل بأمر مكسب ولا مسكن. وقد أجرى عليه سيف الدولة كل يوم من بيت المال أربعة دراهم، وهو الذي اقتصر عليها لقناعته، ولم يزل على ذلك إلى أن توفي في سنة تسع وثلاثين وثلاثمئة بدمشق، وصلى عليه سيف الدولة في أربعة من خواصه(٣٢).

٥ - سيف الدولة وإمارة الشعر:

كان سيف الدولة يمتاز بذوق أدبي بالغ دفعه إلى وزن الآثار الأدبية بميزان الذهب على قانون النقد الصحيح، وجعل في قدرته المفاضلة بين الشعراء والأدباء بلغة الناقد المتفحص. وبسبب هذه الروح التي بثها الأمير الحمداني سمقت شجرة الشعر وأينعت وامتدت أغصانها، وكثر الشعراء الوافدون وتضاعف عددهم، فكان بلاط الأمير ملتقى الشعراء ومنتدى الأدباء.. وقد عادت جهود الأمير على الأدب باليمن والبركة، فبرّز الشعراء في رحابه وبزّوا أقرانهم وفاقوا أمثالهم.

ويعلل ذلك الثعالبي فيقول: «والسبب في تبريز القوم في الشعر قربهم من خطط العرب ولا سيما أهل الحجاز وبعدهم عن بلاد العجم وسلامة ألسنتهم من الفساد العارض لألسنة أهل العراق لمجاورة الفرس والنبط ومداخلتهم إياهم ولما جمع شعراء العصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة ورزقوا ملوكاً وأمراء من آل حمدان وبني ورقاء وهم بقية العرب، والمشغوفون بالأدب والمشهورون بالمجد والكلام، وبالجمع بين أدوات السيف والقلم، وما منهم إلا أديب جواد يحب الشعر وينتقده، ويثيب على الجيد منه فيجزل

ويفضل، انبعثت قرائحهم في الإجادة، فقادوا محاسن الكلام بألين زمام وأحسنوا وأبدعوا ما شاءوا»[٣٣].

وكان لثقافته وتذوّقه الأدب ونقده دور في الإشعاع الفكري والأدبي، وحسبنا أن نقول إن هذا الجو الذي أوجده في حلب، وهذا الاهتمام الكبير الذي أبداه للشعر والشعراء، شجّع كل من كان عنده قدرة فنية على قول الشعر والإجادة فيه؛ فبائع البطيخ الوأواء أصبح شاعراً كبيراً، وكشاجم الذي قيل إنه كان طباخ سيف الدولة أصبح مع هذا شاعراً ظريفاً، وكذلك صار قيّما المكتبة شاعرين مشهورين، فكثر الشعراء في عهده كثرة نادرة[٣٤].

كما ضمّ مجلسه شعراء من مختلف بقاع العالم الإسلامي منجذبين إلى البريق الحلبي اللامع؛ فقد كان من حلب: الصنوبري، والخليع الشامي، ومن منطقة الموصل: السري الرفاء، وأبو بكر الخالدي، وأخوه أبو عثمان، والببغاء، وابن جني، ومن الرملة في فلسطين: كشاجم، ومن العراق: أبو الطيب المتنبي، والناشئ الأصغر، وابن نباته السعدي والسلامي، والحاتمي، كما وفد عليه أدباء من أقاليم العراق العجمي كخراسان وفارس وجرجان مثل: ابن خالويه، وأبي علي الفارسي، وعلي الجرجاني، وأبي بكر الخوارزمي[٣٥].

وكان في ميّزات سيف الدولة ما يشجع على القول: فهو أمير من نسب أصيل وبيت من كبار البيوتات، وفارس مبرز في ساح القتال، وأديب مجيد في ميدان الأدب، وكان أبياً، ينصر الضعيف، ويعين البائس والفقير، ويرى المجد في الزهادة بالمال. كما أن حبّ المنافسة كان يدفع بالشعراء إلى أن يقصدوا حلب حاضرة الأمير التي كانت تموج بالشعراء والأدباء والعلماء، وذلك من أجل الحصول على التفوق والغلبة. فقد كان رمزاً مشعاً ولا بد للشعراء من أن يدوروا في فلكه.

وكان جوده وعطاؤه عاملاً له أهمية كبيرة في تلك النهضة الشعرية التي شهدتها حلب، وقد ذاع صيته بجوده حتى أنشأ بديع الزمان الهمذاني مقامة سماها «المقامة الحمدانية» صوّر فيها كرم وجود الأمير في مجلسه. وحكى ابن لبيب، غلام أبي الفرج الببغاء أن سيف الدولة كان قد أمر بضرب دنانير للصلات في كل دينار منها عشرة مثاقيل وعليه اسمه وصورته[٣٦]. ولقي المتنبي في ذراه كرماً وافراً وعطاءً كبيراً، فقد كان يعطيه كل سنة ثلاثة آلاف دينار إزاء ثلاث قصائد ينشدها إياه كل عام. كما أعطاه ضيعة بالمعرة أقطعها له[٣٧].

وحتى هؤلاء الذين لا يحسنون قول الشعر، كان سيف الدولة لا يضنّ عليهم

بالصلات، ومن طريف ما يروى في هذا المجال أن الأمير كان منصرفاً من إحدى حروبه فأدخل عليه رجل شامي فأنشده:

وكانوا كفار وسوسوا خلف حائط

وكنتَ كسنّور عليهم تسقفا

فأمر بإخراجه فقام على الباب يبكي، فأخبر سيف الدولة ببكائه، فأمر برده وقال له: ما لك تبكي؟ قال: قصدت مولانا بكل ما أقدر عليه أطلب منه بعض ما يقدر عليه، فلما خاب أملي بكيت. فقال له الأمير: ويلك فمن يكون له مثل هذا النثر يكون له مثل ذلك النظم!! وكم كنت أملت؟ قال: خمسمائة درهم، فأمر له بألف درهم[٢٨].

ومن مظاهر عشقه للشعر وسعة اطلاعه وحسن ذوقه، أنه كثيراً ما كان يتمثل بأبيات قديمة، وتعجبه أبيات يرددها أو قافية يستملحها أو معنى يستجيده، فيطلب إلى الشعراء أن يجيزوها أو يقولوا على قافيتها، فمن ذلك أنه ورد مرة على خاطره بيتان للعباس بن الأحنف هما:

أمنّي تخافُ انتشار الحديث

وحظّي في ستره أوفــرْ

ولو لم أصنه لبُقيا عليـ

ـك نظرتُ لنفسي كما تنظرُ

فاستحسن المعنى وأرسل رسولاً مستعجلاً لأبي الطيب المتنبي ومعه رقعة فيها البيتان يسأله إجازتهما، فقال المتنبي أبياته المشهورة التي منها:

رضاكَ رضايَ الذي أوْثرُ

وسرك سري فما أظهر[٢٩]

إن عشق الأمير سيف الدولة للشعر وانحيازه له بالفطرة والموهبة والهواية جعل الشعر ينتشي في بلاطه وترتفع له أعلام خافقة، ويفوز بأعظم عناية وأسمى رعاية. وقد لقي الشعر في أكنافه جاهاً عريضاً وغنىً واسعاً، فنثر أبو الحسن عطاياه لكل ناظم، وهكذا قدّر للشعر على يد أميرنا سيف الدولة أن يكون له إمارة في حلب وأن يكون هو أميرها.

٦ - سيف الدولة الشاعر:

كان أبو الحسن بشهادة الثعالبي أديباً محباً لجيّد الشعر، شديد الاهتزاز له، كما كان سيف الدولة شاعراً رقيقاً لا يخلو شعره من عاطفة وحساسية، وأغلب الذي وصلنا لا يكاد يتعدى ما رواه الثعالبي في اليتيمة. وجاء جلّه في الغزل، ولم يؤثر عنه ديوان. وعلى ذلك فهو يعدّ شاعراً مقلاً وإن كان الثعالبي في حديثه عن شعره يُعنونُ له بقوله: «ملح من شعر سيف الدولة الحمداني» وقد يدل هذا على أن له شعراً كثيراً غير ما ذكره.

وإن هذا الأمير الأدبي فطرة قد نمى

هوايته بتتلمذه على يد ابن خالويه الذي كان يعدّ مؤدب أمراء بني حمدان. وكان قصره يضم مكتبة زاخرة بأسباب المعرفة وأدوات الإطلاع. وكان أمين مكتبته الشاعر البارع أبا بكر الصنوبري، ومن بعده تولاها الشاعران الأديبان أبو بكر وأبو عثمان الخالديان اللذان قدما للمكتبة العربية بفضل وظيفتهما في مكتبة سيف الدولة عدة كتب أهمها: الديارات، وحماسة الخالديين، والمختار من شعر بشار، وغيرها. وكثيراً ما كان الأمير يستفسر من علماء اللغة المحيطين به عن مسائل بعينها فينتشر الجميع في أرجاء المكتبة باحثين منقبين حتى يمدوه بما طلب من معلومات.

وإن جلّ الشعر الذي وصلنا له يندرج ضمن غرضين هما: الوجدانيات، والأخوانيات، فضلاً عن الوصف. وقد ضمنا الشعر الصادق الجزل الرائق الذي كان يستعين به الأمير على ترجمة أحاسيسه في لحظات يبدو معها الكلام عاجزاً دون أن يكتسي حلّة الشعر البهية.

ومن محاسن شعره قوله في وصف قوس قزح، وقد أبدع كل الإبداع:

[من الطويل]

وساقٍ صبيحٍ للصَّبوحِ دعوتُهُ

فقامَ وفي أجفانِهِ سِنَةُ الغُمضِ

يطوفُ بكاساتِ العُقارِ كأنجمٍ

فمِنْ بين مُنقضٍّ علينا ومنفضٍّ

وقد نشرتْ أيدي الجنوبِ مطارِفاً

على الجوِّ دُكناً والحواشي على الأرضِ

يُطرِّزُها قوسُ السحابِ بأصفرٍ

على أحمرٍ في أخضرٍ تحتَ مُبْيَضِّ

كأذيالِ خَودٍ أقبلتْ في غلائلٍ

مصبَّغةٍ والبعضُ أقصرُ من بعضِ(٤٠)

وعلق الثعالبي على الأبيات بقوله: وهذا من التشبيهات الملوكية التي لا يكاد يحضر مثلها للسوقة، وهو أجمل ما قيل في معناه. والبيت الأخير أخذ معناه أبو علي الفرج بن محمد بن الأخوة المؤدب البغدادي، فقال في فرس أدهم مُحجَّل، وقيل إنها لعبد الصمد بن المعذل:

لبسَ الصُّبحَ والدُّجُنَّــةَ بُرديــ

ــنِ فأرخى بُرداً وقلَّصَ بُردا(٤١)

وكانت لسيف الدولة جارية من بنات ملوك الروم في غاية الجمال، فحسدها بقية الحظايا لقربها منه ومحلّها في قلبه، وعزمن على إيقاع مكروه بها من سمّ أو غيره، فبلغه الخبر وخاف عليها، فنقلها إلى بعض الحصون احتياطاً. وقال في ذلك:

[من الخفيف]

راقبتني العيونُ فيكَ فأشفقـ
ـتُ ولم أخلُ قطُّ من إشفاق
ورأيتُ العذولَ يحسدني فيـ
ـكَ مُجداً يا أنفس الأعلاق
فتمنيتُ أن تكوني بعيـداً
والـذي بيننـا من الـودِّ بـاق
رُبَّ هجرٍ يكونُ من خوفِ هجرٍ
وفـراقٍ يـكـونُ خـوفَ فـراق[42]

وقال أبو الحسن العلوي الهمذاني: أنشدني سيف الدولة لنفسه، وأنا أراه من قوله في صباه: [من مجزوء الوافر]

أقبْلَـهُ عـلـى جَـزَعٍ
كشربِ الطائرِ الفزعِ
رأى مـاءً فأطمعـهُ
وخافَ عواقبَ الطمعِ
وصادفَ فرصةً فدنـا
ولـم يلتـذَّ بالجُرعِ[43]

ومن شعره العذب الذي شبهه بعض المستشرقين بشعر التروبادور رقة وعذوبة، وإن كان سابقاً لهم، قوله في جاريته الرومية التي قال فيها أكثر شعره الوجداني:

[من الطويل]

تجنّى عليَّ الذنبَ والذنبُ ذنبـهُ
وعاتبني ظلماً وفي شقهِ العتبُ
إذا بَـرِمَ المولى بخدمـةِ عبـدهِ
تجنّى له ذنباً وإن لم يكن ذنبُ
وأعرضَ لمـا صارَ قلبـي بكفـهِ
فهلاّ جفاني حين كان لي القلبُ
مقيمٌ على هجري كأني مذنبٌ
فما تنفع الشكوى إليه ولا العتبُ[44]

ومثله قوله: [من مجزوء الرمل]

قد جرى في دمعه دمُهْ
فـإلى كمْ أنتَ تظلمـهُ
رُدَّ عنـهُ الطـرفَ منك فقد
جرحتـهُ منكَ أسـهمـهُ
كيف يستطيعُ التجلدَ من
خطـراتُ الوهمِ تؤلمـهُ[45]

وقال أيضاً: [من البسيط]

كأن ما بيننـا ما كـان ملتئمـاً
من الصفا وكأن الحبَّ لم يكنِ[46]

وأما شعره الأخواني، فلا يقلُّ عن الوجداني، وكثيراً ما كان يحدث بعض الجفاء بينه وبين أخيه الأكبر ناصر الدولة. وكان سيف الدولة يكتب إليه بما يناسب المقام. ومن أبياته النبيلة ما كتبه إلى أخيه ناصر إثر وحشة حدثت بينهما، وكان ناصر الدولة لا يخلو من غلظة وصلف وكبرياء حتى على أخيه أبي الحسن:

لستُ أجفو وإن جفوتَ ولا آتـ

ــركُ حقاً عليَّ في كلِ حال

إنما أنتَ والــدٌ والأبُ الجـــا

في يُجازى بالصبر والاحتمال(٤٧)

ومن شعره الأخواني أيضاً ما كتبه إلى أخيه ناصر الدولة، أبي محمد في وحشة أخرى جرت بينهما:

رضيتُ لكَ العُليا وقد كنتَ أهلها

وقلتُ لهم بيني وبين أخي فرقُ

ولـم يكُ بي عنها نكولٌ وإنمـا

تجافيتُ عن حقي فتمَّ لكَ الحقُّ

ولا بدَّ لي من أن أكونَ مُصلّياً

إذا كنتُ أرضى أن يكون لكَ السبق(٤٨)

وفي غرض الوصف أنشد لنا الثعالبي قوله في وصف نار الكانون:

كأنما النـــارُ والرمـادُ معـــاً

وضوؤها في ظلامه يُحجَب

وجنــة عــذراء مسّها خجــلُ

فاستترتْ تحتَ عنبر أشهب(٤٩)

وقال سيف الدولة متبرّماً بالحرب:

[من البسيط]

كأنما الغزو مفروضٌ عليَّ سوى

من يملكُ الأرض أوساطاً وأطرافاً(٥٠)

ويحكى أن ابن عمه أبا فراس كان يوماً بين يديه في نفر من ندمائه، فقال لهم سيف الدولة: أيكم يجيز قولي، وليس له إلاّ سيدي، ويعني أبا فراس:

لكَ جسمي تعلُّــهُ فدمي لمَا تُجلُّــهْ

لكَ من قلبي المكا نُ فلم لا تحلُّــهُ

فارتجل أبو فراس فقال:

[من مجزوء الخفيف]

قالَ: إن كنت مالكـاً فليَ الأمرُ كلُّــهُ

وقد أنكر بعض المؤرخين جلّ الأشعار المنسوبة إلى سيف الدولة. وقال ابن النديم: «ينسب إلى سيف الدولة أشعار كثيرة لا يصلح منها غير بيتين لم يعرف له غيرهما، كتبهما إلى أخيه ناصر الدولة، وقد مد يده إلى شيء من بلاده المجاورة له من ديار بكر وكانت في يد أخيه(٥١).

٧ - سيف الدولة الناقد:

عُرف عن الأمير أنه فضلاً عن كونه عاشقاً للشعر وصاحب قول فيه، كان صاحب نظرات نفاذة ومعايير فنية في النقد أيضاً، وكان ذا باع طويل في العلم والأدب، وذا مقدرة كبيرة على إدارة المجالس الأدبية وتوجيه النقد الصائب، فيتذاكرون الشعر القديم، أو يسألهم إجازة شعر ونحوه.

ومما يروى في هذا المجال ما حصل بينه وبين الخالديين، وكانا من خواص

شعرائه، فأهدى كل واحد منهما وصيفة ووصيفاً ومع كل واحد منهما بدرة وتختٌ من ثياب مصر فقال له أحدهما في قصيدة مدحية طويلة يشكره فيها على عطاياه:

لم يغدُ شكركَ في الخلائق مطلقاً

إلا ومالكَ في النــوال حبيسُ

خوَّلتنا شمساً وبـدراً أشرقتْ

بهما لدينا الظلمة الحنـديسُ

رشأ أتـانا وهو حُسناً يوسـفُ

وغـزالــة هي بهجــة بلقيسُ

هـذا ولـم تقنعْ بـذاك وهـذه

حتى بعثتَ المـالَ وهو نفيـسُ

أتتِ الوصيفة وهي تحمل بدرةً

وأتى على ظهر الوصيفِ الكيسُ

وبردتنا مما أجادتْ حوْكـهُ

مصــرُ وزادتْ حُسنــهُ تنيس

فغدا لنا من جودكَ المأكولُ والـ

ـمشروبُ والمنكـوحُ والملبـوسُ

فأعجبت الأبيات سيف الدولة لرقتها غير أنه اعترض على بعض ما جاء فيها حين قال للشاعر: «أحسنت إلا في لفظة (المنكوح) فليس مما يخاطب به الملوك»[٥٢].

فالأمر لم يقف بالأمير عند قول الشعر كما نلمس، بل كان ذا ملكة مميزة نقادة تفرق بين الغث والسمين، وتميز بين الرديء والجيد من الشعر. وإن قصة نقده أيضاً لبعض أبيات المتنبي في قصيدته الميمية التي مطلعها:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قــدر الكـرام المكـارم

تشهد له بروح نقدية بارعة سمحة مرنة غير جامدة، فقد كان المتنبي ينشد القصيدة المذكورة حتى إذا بلغ الشاعر قوله:

وقفتَ وما في الموت شكٌ لواقفٍ

كأنكَ في جفن الردى وهو نائمُ

تمرُّ بكَ الأبطالُ كلمى هزيمةً

ووجهكَ وضّاحٌ وثغركَ باسـمُ

فقال له الأمير: انتقدنا عليك هذين البيتين كما انتقد على امرئ القيس بيتاه:

كأني لم أركب جـواداً لـلـذةٍ

ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

ولم أسبأ الزقّ الرويّ ولم أقل

لخيـلي كرّي كرّةً بعــد إجفــالِ

وبيتاك لا يلتئم شطراهما كما ليس يلتئم شطرا هذين البيتين، وكان ينبغي لامرئ القيس أن يقول:

كأني لـم أركب جـواداً لـلـذةٍ

لخيـلي كـرّي كرّةً بعـد إجفـال

ولم أسبأ الزقّ الرويّ ولم أقل

ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

ولك أن تقول:

وقفتَ وما في الموت شكٌّ لواقفٍ

ووجهكَ وضّــاحٌ وثغركَ باسـمٌ

تمرُّ بكَ الأبطـالُ كلمى هزيمـةً

كأنكَ في جفن الردى وهو نائمُ

فقال له المتنبي: «أيد الله مولانا، إنه يعرف إن صح أن الذي استدرك على امرئ القيس هذا كان أعلم بالشعر منه، فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا، ومولانا يعلم أن الثوب لا يعرفه البزّاز معرفة الحائك لأن البزاز لايعرف جملته، والحائك يعرف جملته وتفاريقه، لأنه هو الذي أخرجه من الغزلية إلى الثوبية. وإنما لما ذكرت الموت في أول البيت أتبعته بذكر الردى، وهو الموت، ليجانسه ولما كان وجع الجريح المنهزم لا يخلو من أن يكون عبوساً وعينه من أن تكون باكية، قلت: «ووجهك وضّاح وثغرك باسم» لأجمع بين الأضداد في المعنى، وإن لم يتسع اللفظ لجميعهما. فأعجب سيف الدولة بقوله، ووصله بخمسين ديناراً من دنانير الصلات وفيها خمسمئة دينار[٥٣].

وجاء في كنايات الجرجاني: «سمعت الطبري يقول: كنت يوماً بين يدي سيف الدولة الحمداني في حلب، فدخل عليه ابن عم له فاستبطأه الأمير وقال له: أين كنت اليوم وبما اشتغلت؟ فقال له: أيد الله مولانا، حلقت رأسي، وأصلحت شعري، وقلمت أظافري. فقال له: لو قلت أخذت من أطرافي لكان أوجز وأبلغ[٥٤].

وهذه الأمثلة تدل دلالة بيّنة على شاعرية الأمير وتذوقه للأدب، وقدرته على النقد والتمييز. فلذلك لا عجب أن يكثر الشعراء في بلاطه وأن يكون رحابه منتدى الأدباء والعلماء[٥٥].

٨ - الأمراء الشعراء من بني حمدان:

لم يكن سيف الدولة الحمداني هو الوحيد الذي يقول الشعر من بني حمدان، بل لعله أقلهم قولاً للشعر، فقد ضمت الأسرة الحمدانية كثيراً من الشعراء الممتازين، وفي مقدمتهم الشاعر الفارس الحارث بن سعيد، المعروف بـ «أبي فراس الحمداني». وهو من سادة شعراء العربية حتى أن بعض النقاد يقول بأن الشعر بدىء بأمير هو امرؤ القيس وختم بأمير هو أبو فراس الحمداني. ولعل هذا القول للصاحب بن عباد الذي كان يقصد الحطّ من قدر المتنبي غريم أبي فراس الذي يبقى من ألمع شعراء العربية، وكبير شعراء بني حمدان. يقول مصوراً أمجاد أجداده:

أنا الحارثُ المختارُ من نسل حارثٍ

إذا لم يَسُدْ في القوم إلا الأخاير

فجدّي الذي لمّ العشيرة جودهُ

وقد طار فيها للتفرّق طائرُ

تحمّل قتلاها وساق دياتها

حمولٌ لما جرّت عليه الجرائر(٥٦)

ومن أشهر رومياته قصيدته التي مطلعها:

أراكَ عصيّ الدمع شيمتكَ الصبرُ

أما للهوى نهيٌ عليكَ ولا أمر(٥٧)

وقوله:

أقولُ وقد ناحتْ بقربي حمامة

أيا جارتا هل تشعرينَ بحالي

معاذ الهوى ما ذقتِ طارقة النوى

ولا خطرتْ منكِ الهمومُ ببال(٥٨)

ومن الأمراء الشعراء أيضاً «أبو تغلب بن حمدان»، ومن طرائف شعره قوله:

يا رسول الحبيب ويحكَ قد أل

ـقى عليكَ الحبيبُ حسناً وطيبا

ولقد كدت أن أضمّك لولا

أن يسيءَ الظنونَ أو يستريبا

خيفة أن يكون ذاكَ كما قيـ

ـلَ قديماً صار الرسولُ حبيبا(٥٩)

وكان منهم أيضاً أبو العشائر، ابن عم سيف الدولة وعامله على أنطاكية، وكان شاعراً أديباً، وهو السبب في تقديم المتنبي إلى سيف الدولة. وله شعر كثير جميل، من جملته قوله:

أأخا الفوارس لو رأيتَ مواقفي

والخيلُ من تحت الفوارس تنحطُ

لقرأتَ منها ما تخطُّ يدُ الوغى

والبيضُ تشكلُ والأسنّة تنقط(٦٠)

ومن المعهم أيضاً الأمير «أبو زهير مهلهل بن نصر بن حمدان» الذي أثنى أبو الطيب على شعره ثناءً مستطاباً. ومن جميل شعره قوله في موقعة حصن الصفصاف:

لقد سخُنتْ عيونُ الروم لمّا

فتحنا عنوةً حصنَ العيون

وبالصفصافِ جرعنا علوجاً

شداداً منهمُ كأسَ المنون

وروّضنا بلادهمُ بجردٍ

سَواهمَ شُوَّبٍ قبُ البطون

عليها من ربيعة كلُّ قرمٍ

فقيدُ المثل منقطعُ القرين(٦١)

وتوفي سيف الدولة يوم الجمعة لخمس بقين من صفر سنة ست وخمسين وثلاثمئة بحلب، ونقل إلى ميافارقين ودفن في تربة أمه، وهي داخل البلد، وكان مرضه عسر البول.

وكان قد جمع من نفض الغبار الذي كان يجتمع عليه في غزواته وعمله لبنة بقدر الكف، وأوصى أن يوضع خده عليها في لحده، فنفذت وصيته في ذلك[٦٢].

المصادر والمراجع:

- أمين، أحمد، فيض الخاطر، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط٥، ١٩٦٩.
- ابن أيدمر، الدر الفريد، نشر فؤاد سزكين، فرانكفورت، معهد العلوم الإسلامية، ١٩٩٠.
- ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ١٩٦٨.
- الثعالبي، عبدالملك، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق علي محمد عبد اللطيف، القاهرة، مطبعة الصاوي، ١٩٣٤.
- الجابر، سعود، الشعر في رحاب سيف الدولة، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨١.
- حسين، طه، مع المتنبي، مصر، دار المعارف، ط١٠، لا تاريخ.
- الزركلي، الأعلام، بيروت، دار العلم للملايين، ج٧، ١٩٧٨.
- سزكين، فؤاد، تاريخ التراث العربي، ترجمة عرفة مصطفى، الرياض، جامعة الإمام سعود، ١٩٨٣.
- الشكعة، مصطفى، سيف الدولة الحمداني، أو مملكة السيف والقلم، بيروت، عالم الكتب، لا تاريخ.
- الطباخ، محمد، أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، حلب، ١٩٢٣.
- ابن العديم، كمال الدين، زبدة الحلب في تاريخ حلب، دمشق، تحقيق سامي الدهان، ١٩٦٥.
- ابن العماد الحنبلي، عبد الحي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، حلب، مطبعة القدسي، ١٣٥٠ هـ.
- أبو فلاح الحنبلي، عبد الحي بن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مطبعة القدسي، ١٣٥٠هـ.
- كانار، مكاريوس، نخب تاريخية وأدبية جامعة لأخبار سيف الدولة الحمداني، الجزائر، ١٩٣٤.
- كرد علي، محمد، خطط الشام، دمشق، ١٩٦٣.
- الكيالي، سامي، سيف الدولة الحمداني وعصر الحمدانيين، مصر، دار المعارف، لا تاريخ.

الحواشي

(١) الشكعة، مصطفى، سيف الدولة الحمداني، مصر، جامعة عين شمس، وبيروت، عالم الكتب، لا تاريخ، ٧.

(٢) المصدر نفسه، ٨٠.

(٣) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ٤، ١٩٥٨/٢٢٧.

(٤) عليان، محمد، المديح في بلاط سيف الدولة الحمداني، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٠، ١٥.

(٥) الثعالبي، عبد الملك، يتيمة الدهر، تحقيق عبد اللطيف، القاهرة، مطبعة الصاوي، ط٢، ١٩٣٤، ٢٤/١.
(٦) دائرة المعارف الإسلامية، ٤٧٦/١٢.
(٧) الشكعة، سيف الدولة الحمداني، ٢٩.
(٨) ابن خلكان، أحمد بن محمد، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ١٩٧٢، ٤٠١/٣.
(٩) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ٤٠١/٣.
(١٠) دائرة المعارف الإسلامية، ٤٧٦/١٢.
(١١) دائرة المعارف الإسلامية، ٤٧٨/١٢.
(١٢) الشكعة، سيف الدولة الحمداني، ٧٩.
(١٣) كرد علي، خطط الشام، دمشق، ط١، ١٩٦٣، ٢٢٢/١.
(١٤) الشكعة، سيف الدولة، ١٦٦.
(١٥) عليان، المديح في بلاط سيف الدولة، ٤٢.
(١٦) الكيالي، سامي، سيف الدولة وعصر الحمدانيين، مصر، دار المعارف، لا تاريخ، ٢٩.
(١٧) حسين، طه، مع المتنبي، مصر، دار المعارف، ١٩٣٧، ١٨٣.
(١٨) المصدر نفسه، ١٨٣.
(١٩) ابن العديم، كمال الدين، زبدة الحلب في تاريخ حلب، تحقيق سامي الدهان، دمشق، ١، ١٢٢/١٩٦٥.
(٢٠) الطباخ، محمد راغب، إعلام النبلاء في تاريخ حلب الشهباء، حلب، المطبعة العلمية، لا تاريخ، ٢٥/٤.
(٢١) أمين، أحمد، فيض الخاطر، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط٥، ٤، ٧٥/١٩٦٩.
(٢٢) الجابر، الشعر في رحاب سيف الدولة، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨١، ٥٥.
(٢٣) الثعالبي، يتيمة الدهر، ٢٥/١، ابن خلكان، وفيات الأعيان، ٤٠١/٣.
(٢٤) كانار، مكاريوس، نخب تاريخية وأدبية جامعة لأخبار سيف الدولة الحمداني، الجزائر، ١٩٣٤، ٢٨٣.
(٢٥) الشكعة، سيف الدولة، ١٨٢.
(٢٦) حسين، طه، مع المتنبي، ١٨٤.
(٢٧) عليان، المديح في البلاط، ٤٦.
(٢٨) أمين، أحمد، فيض الخاطر، ٧٦/٤.
(٢٩) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ٤٠١/٣.
(٣٠) كانار، نخب تاريخية، ٢٨٨.
(٣١) المصدر نفسه، ٢٨٥.
(٣٢) كانار، نخب تاريخية، ٢٩٠.
(٣٣) الثعالبي، اليتيمة، ١٣/١.
(٣٤) الجابر، سعود، الشعر في رحاب سيف الدولة، ٣٩.
(٣٥) الشكعة، سيف الدولة، ٢٠١.
(٣٦) كانار، نخب تاريخية، ٣٦٠.
(٣٧) الجابر، الشعر في رحاب سيف الدولة، ٤٢.
(٣٨) الطباخ، أعلام النبلاء، ٢٨٥/١.
(٣٩) الجابر، الشعر في رحاب سيف الدولة، ٥٤.
(٤٠) الثعالبي، يتيمة الدهر، ٢٥/١، ابن أيدمر، الدر الفريد، ٢٩٦/٣، ابن خلكان، وفيات الأعيان، ٤٠١/٣، كانار، نخب تاريخية، ٣٥٨، وتروى لأبي الصقر القصيبي، أحد غلمان أبي عثمان الدمشقي.

(٤١) الثعالبي، اليتيمة، ٢٤/١.

(٤٢) الثعالبي، يتيمة الدهر، ٢٥/١، ابن أيدمر الدر الفريد، ٢٩٦/٣، ابن خلكان، وفيات الأعيان، ٤٠/٣٣، كانار، نخب تاريخية، ٣٥٩. وجاء في الوفيات: «ورأيت هذه الأبيات بعينها في ديوان عبد المحسن الصوري، والله أعلم لمن هي منهما».

(٤٣) الثعالبي، يتيمة الدهر، ٢٤/١، ابن أيدمر، الدر الفريد، ٢٣٥/٣، ابن خلكان، وفيات الأعيان، ٤٠٣/٣، كانار، نخب تاريخية، ٣٥٩.

(٤٤) ابن أيدمر، الدر الفريد، ١١٢/٣، ابن خلكان، وفيات الأعيان، ٤٠٣/٣.

(٤٥) الثعالبي، اليتيمة، ٢٦/١.

(٤٦) ابن أيدمر، الدر الفريد، ٣٦٥/٤.

(٤٧) أبو فلاح الحنبلي، عبد الحي بن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، طبعة القدسي، ١٣٥٠هـ (١٩٠) ابن العديم، زبدة الحلب، ١٥٢/١.

(٤٨) ابن أيدمر، الدر الفريد، ٢٥٩/٢/١، الثعالبي، يتيمة الدهر، ٢٦/١، كانار، نخب تاريخية، ٣٦٠.

(٤٩) الثعالبي، اليتيمة، ٢٦/١.

(٥٠) ابن ايدمر، الدر الفريد، ٣٦٥/٤.

(٥١) الجابر، الشعر في رحاب سيف الدولة، ٤٨.

(٥٢) الثعالبي، اليتيمة، ١٢/١.

(٥٣) الثعالبي، اليتيمة، ٢٢/١ - ٣٤.

(٥٤) الطباخ، محمد، أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، حلب، ١٩٢٣، ٢٨٥.

(٥٥) الجابر، الشعر في رحاب سيف الدولة، ٥٥.

(٥٦) المصدر نفسه، ١٩٣.

(٥٧) الثعالبي، اليتيمة، ٥٣/١.

(٥٨) المصدر السابق، ٥٣/١.

(٥٩) الثعالبي، اليتيمة، ٦٢/١.

(٦٠) المصدر نفسه، ٦٢/١.

(٦١) الجابر، الشعر في رحاب سيف الدولة، ١٩٧.

(٦٢) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ٤٠٣/٣.

❖ ❖ ❖

١٠٦

ملامح وأصول مقولة الكشف عند أدونيس

د. بشير تاوريريت(*)

ملخص :
يقف القارىء في هذه الدراسة النقدية عند مختلف التجليات النظرية لمفهوم مقولة الكشف عند أدونيس، من حيث هي مقولة نظرية قامت عليها الحداثة الشعرية الأدونيسية. وقد جرى التركيز في هذه الصفحات على أهم الارتباطات التي قامت عليها مقولة الكشف في فضاءها الرمزي و السريالي، و يلاحظ القارىء لهذه الدراسة أيضًا مطاردة مستمرة من الباحث تهدف إلى القبض على مختلف المفاهيم النظرية المرتبطة بهواجس الكشف في أفقه الشعري؛ ومن دون إغفال تلك الجذور الأولى التي انبثقت منها مقولة الكشف سواء في كتابات الشعراء النقاد الرمزيين و السرياليين أو في كتابات المتصوفة التراثيين.

(*) أديب وناقد جزائري، قسم اللغة العربية - جامعة محمد خيضر - بسكرة الجزائر.

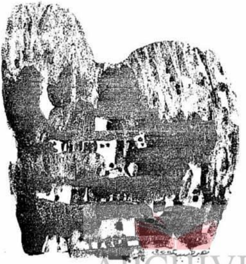
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

وأحب أن أشير هنا إلى ملاحظة أساسية مفادها أن هذه الدراسة لم تكن مجرد سرد أو استقصاء ممل لأفكار أدونيس بقدر ما كان هذا الجهد محاولة طموحة تهدف إلى تصفية الفكر النظري الأدونيسي من مختلف الشوائب العالقة به و عرضه عرضاً جديداً يتفق مع إستراتيجية الحداثة الشعرية في عالمنا العربي.

ثمة فرق كبير بين الشعر القديم والتجربة الشعرية الحداثية، فإن كانت مهمة الشاعر القديم تكمن في التعبير عن الواقع في صورته المرئية، فإن الشاعر الحداثي تجاوز النمط التعبيري، حيث تحول إلى شاعر مكتشف لحقيقة الوجود، وبما أن الوجود- في رؤيا الحداثة بعامة - هو لاشيء، خارج الزمن الإنساني. فإن تجربة كشف الذات عن حقيقة وجودها في تجربة هذا التيار ليست شيئا أكثر من كشفها عن تجربتها وهي تحاول إيجاد نفسها في الزمن لتغدو تجربة الكشف -من ثم- تجربة إيجاد، فكشف الذات عن تجربتها مع العالم هو- في الآن نفسه- إيجاد لوجودها هي نفسها في الزمن، بفاعلية الإيجاد، من حيث هي وجود منبثق عن تلك الحركة، يتحقق بتحققها وينقطع عن توقفها.

بيد أن فاعلية الكشف في التجربة الشعرية الحداثية هي فاعلية كشف وإيجاد للذات أولاً، وللعالم موضوع تجربتها الاندماجية التجاوزية ثانياً. وبهذه الكيفية يقع الاتحاد والتوحد بين الذات والعالم، فتتحول الذات إلى صورة من صور العالم المجهول، العالم اللامرئي، وهذا يعني أن الذات الشاعرة تمارس فعلها الشعري الكتابي داخل دائرة المجهول لتحول ذلك المجهول إلى معلوم جديد، يمثل بالنسبة إليها على الأقل حلقة اكتشاف جديد؛ لأن: «الكتابة الإبداعية على الشيء هي بتعبير آخر، ما خفي منه المجهول، الغامض ما لم يكشف عنه من قبل»[1].

فالكتابة الإبداعية إن لم تتخذ طريقها صوب المجهول ستسقط في التكرار ولاتغدو كشفاً؛ ذلك لأن الكشف يرتبط بالخلايا الغامضة والحية في رحم هذا الكون. وفي ضوء هذا الأفق الكشفي تتحدد جمالية القصيدة بمدى ما تكشف عنه. إن الطبيعة الحقيقية للشعر في منظور أدونيس هي: «أن يكشف للروح، أذرع الأخطبوط الهائل من الخطايا السبع، الذي يطبق عليها ويوشك أن يخنقها ولكن مادامت الحياة مستمرة، فإن الأمل في الحياة باق مع الحياة»[2]، الكشف الأدونيسي بهذه الصورة حركة ديناميه اتجاه المجهول للمعلوم، بل إن الطاقة الكشفية في القصيدة هي طاقة تعمل على تمزيق ستائر الوضوح لتزج فيما بعد في خرائط العمق والغموض والقصيدة التي لا تتوفر على هذه الطاقة والكشفية تبطل من أن تكون شعراً.



لقد انطلق أدونيس في مختلف تحليلاته النظرية لواقع الشعرية العربية من هذه الطاقة الكشفية، ويتضح ذلك من خلال تقويمه للمعرفة في الثقافة العربية الإسلامية «والمعرفة هنا ليست إذن 'علمية' أو 'اكتشافاً' وإنما هي 'وحي' أو 'تذكر' وليست بالأحرى تساؤلاً 'حول الله' بل هي تمجيد له، ولعل في هذا النص ما يضيء الحدس اللغوي الإسلامي العربي...»[٣]. ويمثل هذا الرأي الأدونيسي نقداً لاذعاً لمفهوم الحقيقة عند الإسلاميين، فإن كانت الحقيقة عند الحداثيين هي حقيقة مطلقة لا ثابتة، حقيقة متغيرة فإن الحقيقة في النص القرآني وفي تصور الإسلاميين وإن كانت مطلقة فإن النص القرآني يظل حقيقة ثابتة معلومة لا متغيرة، وإن تغيرت دلالات ملفوظات النص القرآني من زمن لآخر، فمفهوم الحقيقة القرآنية، وذلك من منظور النقاد الذين أولوا المقولات الأدونيسية تأويلاً مغايراً، وفي بعض الأحيان تأويلاً مجانباً للصواب.

وفي سياق آخر نجد أدونيس قد أزاح الستار عن قصيدة «الكوليرا» للشاعرة العراقية «نازك الملائكة»، حيث نفى عنها تلك الطاقة الكشفية الرؤياوية[٤]، وفي الوقت نفسه يعجب بشعرية «أندريه فلتر» (ANDRE FILTER) بالمدارات التي تتموضع فيها هذه الشعرية، حيث ترى «في هذا المدار (..) العالم كله مسافراً سفر استقصاء وكشف ومعرفة وحوار»[٥]، إن الطاقة الكشفية -إذن- هي التي تجعل القصيدة تولد ولادة مغايرة لا من وردة ولا من صليب، ولا من نسيان كبير، فالطاقة الكشفية هي التي تجعل القصيدة تقيم في

كل الجغرافيات مادياً وروحياً، إنها باختصار استبعاد كل موانع تحقق الوجود، هذا هو مفهوم أدونيس للكشف في ارتباطه بالمجهول ورؤية ما لا يرى، وفي اغتباطه بالغامض والمضمر من الأشياء، فهو طاقة إيمائية تجعل النص الشعري في حركة تمايز دائم بالعالم أو الوجود والإنسان ومستقبله الواعد.

إن الشعر الجديد عند أدونيس شعر يتخلى فيه الشاعر الحداثي عن الجزئية، ولا يمكن للشعر الكشفي أن يكون عظيماً إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم ولا يجوز لهذه الرؤيا أن تكون منطقية، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح أو أن تكون عرضاً لأيديولوجية ما. فشعر الوقائع الصغيرة وكذا شعر الوصف نقيض للشعر بمعناه الجديد ذلك: لأنه لايقوم على كلية التجربة الإنسانية، فالأثر الشعري الذي لايكون بالنسبة للشاعر وللقارئ إلاّ شكلاً من أشكال المديح أو الهجاء، هو في الحقيقة كما يقول «مالرو» ضد الشعر، ويعتقد أدونيس أن معجزة الشعر هي على وجه الدقة لا تكمن في انعكاس هذه المعطيات فحسب، بل أن يتجاوزها، لأن الأثر الشعري ليس انعكاسا بل فتح، وليس الشعر رسماً بل خلق، يضاف إلى ذلك أن الشعر الكشفي في تصور أدونيس، يتخلى عن الرؤية الأفقية، فلا نبحث في القصيدة الجديدة عن الصورة أو الفكرة بحد ذاتها، بل عن الكون الشعري فيها، وعن صلتها بالإنسان ووضعه»[٦].

إن القصيدة الكشفية يسقط من عداها فكرة الانعكاس ليحل محلها فكرة الخلق والإبداع وهنا تلعب الذات دوراً كبيرا في كتابة القصيدة الكشفية، فالشاعر الذي لا يضيف من ذاته للواقع شيئا يبطل أن يكون ما كتبه شعرا، بل إن القصيدة الكشفية بطاقاتها الايحائية الخلاقة تتخلى عن الموضوعات الجزئية وفكرة الأغراض القديمة والوقائع الصغيرة والوصف والحدث، قصيدة الحداثة، لقد جاءت لتؤسس لنفسها مناخاً كشفياً جديداً يتخطى عن تلك المعمارية العتيقة التي يتبني عليها منطق الشعر التقليدي، وما الشعر الكشفي سوى كشف عن حياتنا المعاصرة في عشيتها وخللها، إنه كشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة.

لذا ألح أدونيس على كراهية المنطق الخطابي في الشعر القديم؛ لأن هذه الكراهية خاصة من خاصيات الشعر الجديد، فحب النطق هو من مميزات سكان عالم منظم، مميزات إنسان يحيى في إنسانية مؤقتة لها عوامل يقينها، حتى إذا صادفت أمامها أسراراً أو مخاوف سرعان ما تألفها وتصيرها أنيسة أليفة، إلا أن الإنسان الذي يحيا في عالم غير

يقيني يتجنب النطق ولا يخضع لتعبير بغير الأوزان التقليدية، فحيث لا تكون أوزان في رأي من يشيرونها ، لا يكون شعر[٧].

إن فكرة الانزياح إلى الأوزان التقليدية ما هي في النهاية إلا انحياز إلى سلطة المنطق والعقل، إنه يحسب نفسه مغامراً إزاء مصادفات خطيرة تتطلب جرأة، أكثر مما تتطلب احتراساً، بيد أن الشعر الكشفي الجديد يتخطى العالم المغلق المنظم، يتجاوز الأسس التي يقوم عليها واقعنا، ويتطلع نحو عالم مجهول لم يعرف بعد، والشعر بهذه الكيفية هو «استبطان للعالم وجهد للقبض عليه دون حل أو جزم أو تحديد وخارج كل نسق أو نظام عقلاني منطقي، الشاعر يترصد العالم كله وينبئ بتحولاته ، هذه التحولات، ومن هنا إما أن يكون الشعر كلياً وإما أنه لن يكون»[٨].

فالشاعر الحداثي يطارد العالم بهدف القبض عليه جراء تحويله إلى قصيدة شعر، ولكن العالم دوماً يتقدم هارباً من قيد الكتابة مثلما تتقدم القصيدة الشعرية هاربة من قيد النقد، فكأن لعبة الشعر الكشفي هي لعبة أخرى تتطلب لعبة كشف نقدي جديد محكوم عليه سلفا بالاستمرارية والذوبان اللامنتهي في روح القصيدة الكشفية بوصفها انفتاحاً مستمراً وكشفا متواصلاً، فلا مجال إذن لمحاكاة الطبيعة في القصيدة الكشفية، فهذه المحاكاة هي إبداع انخرط في رؤية تظل

مهما كملت دون الأشياء وتحتها، لأن الكمال عند أدونيس مثله مثل مصدر الحقيقة عند الفلاسفة المثاليين في تأكيدهم على قطب الخارج. والثابت لا المتحول أن أدونيس يعتد بالخارج من حيث كونه مصدرا من مصادر المعرفة، وهي عنده أشبه ما تكون بالمعرفة الصوفية:

يقول: قلت لكم.
لأنني أبحر في عيني.
قلت لكم رأيت كل شيء.
في الخطوة الأولى من المسافة[٩].

فهو في حالة الإبحار عبر رحلته في الخارج تتجلى له المعارف، أما المتصوف فإن كشوفاته تتحقق عبر فنائه في المطلق، ولكن من خلال التأمل الباطني الذي يجمع بينهما، ويرى جبرا إبراهيم جبرا «أن هذا التوجه عند الشعراء الحداثيين العرب يعود إلى تأكيد الحداثة الأوروبية على الذات، وهي حداثة تفهم الأصالة أنها من الذات لامن أماكن قد ترد إلى أصول تاريخية واجتماعية...»[١٠].

إن هذه النظرة الجديدة للذات الإنسانية في علاقتها بالطبيعة تخرج من قدر الطبيعة ، فيما يرى أدونيس لتدخل في إرادة إنسان، وهي ترى ضرورة «الإيمان بأن الإنسان قادر على تغيير نفسه والعالم معا، قادر على صنع التاريخ»[١١]. وهو ما أكده شعراً في قوله:

قادر أن أصيّر وجهي بحيرة للبجع،
أو أجعل أهدابي غابات،
وأصابعي ربيعا وأعراسا، قادر أن،
أبعث أليعازر في كل خطوة أخطوها،
لكن الفرح غائب ولم تحن ساعة الظهور[١٣].

والواقع أن هذه الجمل الشعرية قد عظمت قدر الإنسان، وجعلته قادرا على البعث والخلق، فهو يمتلك معجزة المسيح - عليه السلام- حين بعث أليعازر، وهي نبرة إلحادية تكشف عن فاعلية دور الإنسان من خلال إعطاء تفسير لنظريتي وحدة الوجود والفيض الراهبة على ألسنة العلاقة بين الإله والإنسان بغاية إبراز الإنسان كعنصر فعال، ليس فقط في العالم المادي، وإنما أيضا في العالم الآخر الإلهي، بل إن أدونيس يرى أن الإنسان هو محور الكون، حيث - يرفعه من منظور إلحادي خالص- فيجعله مقياس الأشياء بدلا من الله، يقول «الإنسان هو لا الله، مقياس الأشياء وما الطبيعة إلا مجال لفعله ومرآة لتجاربه»[١٢]، ويرى عدنان حسين قاسم أن أدونيس بهذه النظرة الإلحادية قد أسند للإنسان قدرات تجعله يتفوق على الذات الإلهية (تنزه الله عن ذلك)، فيغدو مقياساً للأشياء، ثم تتمزق الفواصل بينه وبين الله عز وجل في إطار تفسير إلحادي لنظرية وحدة الوجود ولهذا التصور أسست هذه النظرية بيانها على الموازاة بين الكون الأكبر والكون الأصغر، كما نادى بها «محي الدين بن عربي»[١٤] ولكن لا يجب أن تخلط بين فكرة الخلق الإلهي والخلق الإنساني، فالأول هو خلق للإنسان وسائر الموجودات، في حين أن الثاني هو خلق لفعل شعري إبداعي يجب على الذات الشاعرة أن تلهو فيه عن الأشياء في صورتها المرئية، وهو الشيء الذي يجعل الذات تمارس فعلها الكشفي بهدف الوصول إلى جوهر دخيلاء الأشياء.

إن استغراق الشاعر في عالمه الداخلي عالم اللاوعي يجعله منفصلاً عن المحسوس، لكن هذا الاستغراق يتيح له إذ يعيش حالة يستقبل فيها الأشياء فينكشف له الغيب «فيتلقى المعرفة كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل المعرفة»[١٥] ويترتب على انفلات الرؤيا الشعرية من قوانين المنطق والعقل تحطيم قوانين الزمان والمكان، حيث يتجلى للرائي «أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني، وخارج المكان المحدود وامتداده»[١٦] والواقع أن أدونيس في حديثه عن الشعر الكشفي بوصفه دفعاً حداثياً تأثر في ذلك بما تأثر به الحداثيون الغربيون و لاسيما الرمزيون والسرياليون وكلهم أفادوا من علماء النفس الذين "يقسمون الحداثة بالمنحى الجديد القائم على التداعي المتدفق من اللاوعي، وكل أدب عقلاني منسق، منطقي، إنما هو

أدب النمط القديم، أما الحداثة فهي باختصار ذلك اللاوعي، وقد تجسّد الشعر»[17].

ويبدو أدونيس في حديثه عن الكشف أو الخلق متأثراً بأفكار الفيلسوف الألماني فريديريك نيتشة الذي يذهب إلى أن «إرادة الفن (...) هي أكثر عمقاً وأكثر ميتافيزيقة من إرادة الحقيقة والوجود، والغرض من الفن هو خلق كمال الحياة وامتلاؤها وتمجيد وتأكيد الوجود»[18].

ويتجلى ذلك في شوق أدونيس إلى معرفة ذلك العالم الميتافيزيقي، عالم ما بعد الموت، فيتساءل في وجه متلهف للكشف يقول في نشيد الغربة:

فينيق، إذ يحضنك اللهيب، أي قلم تمسكه؟
والزغب الضائع كيف تهتدي لمثله؟
وحينما يغمرك الرماد، أي عالم تحسه؟
وما هو الثوب الذي تريده- اللون الذي تحبه؟
وما تعاني حينما تهمد لكل خلجه؟
والسحر الذي امتلكت شمسه الأميره
فنيق ما يكون؟
وما تكون الكلمة الأخيرة- الإشارة الأخيرة؟[19]

وإذا ما ألقينا نظرة عابرة على مختلف التأملات النظرية الأدونيسية، فإننا نجدها تعج بضرورة التوكيد على مثل هذه الطاقة الكشفية. فالشاعر «ليس شاعراً إلا بشرط أولي يراه ما لا يراه غيره، أي يكتشف ويستبق...»[20] وهي دعوة إلى وضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل؛ لأن الشعر الحداثي يصدر عن حساسية ميتافيزيائية، تحس الأشياء إحساسا كشفيا وفي هذا السياق تلتحم الذات بموضوعها في الإبداع الشعري لأن «مسألة الإبداع الشعري ليست جوهريا، مسألة ذاتية أو موضوعية، وإنما هي مسألة رؤيا وكشف، إذ ليس في الإبداع الشعري انفصال بين الذات والموضوع، على غرار ما نراه في الفلسفة والعلم، وإنما هناك وحدة بدئية بينهما، نابعة من الوحدة، بدئيا، في الشعر، بين الكلمة والشيء، اللغة والعالم، ومن لا ذات له لا موضوع له، ومن لا ذات له، لا تاريخ له»[21].

فكأن أصل الوحدة بين الذات والموضوع من أصل الوحدة بين الكلمة والشيء أو اللغة والعالم، فالعالم يمنحنا الأشياء أو الأفكار في حين أن اللغة تمنحنا الكلمة أو الشكل، ولا يمكن للكلمة أو الشيء أن تكون إبداعية إلا من خلال الذات، ولا يمكن للموضوع أن يكون متجددا وإبداعا، إلا من خلال ذات مبدعة، تعكس ثورتها الكشفية عليه، فتحوّله إلى سحر مصفى، ونتيجة لهذا الفهم عمد أدونيس وشعراء الحداثة عموما إلى الربط بين هذه الثنائيات، وهو ربط فلسفي ينبعث من

أحاديث "مارتن هيدجر"، في ترسيخه للوحدة بين الفلسفة والشعر أو الشعر والكينونة.

لقد أولى شعراء الحداثة أهمية خاصة للبعد الميتافيزيقي في الشعر، وذلك من خلال حديثهم عن علاقة الشعر بالفلسفة، و لا سيما أدونيس إذ يقول: «فالشعر بمعنى آخر فلسفة من حيث إنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي كما يعبر فلسفياً»[٢٢]. هذا الجانب الآخر من العالم أو الوجه الآخر من الأشياء الذي يحاول اكتشافه ومعرفته هو الجانب الميتافيزيقي في الشعر، أو هو الجانب الذي ربط الشعر بالميتافيزيقا ربطاً رومنسياً كشفياً.

إن هذا الفهم الأدونيسي لرؤيا القصيدة هو تحليل للأفق الذي يمكّن الحداثة من أن تجعل القصيدة قفزة خارج المفاهيم السائدة، وتبعاً لذلك نجد أن القضية الأساسية للحداثة تكمن في «الأفق الكشفي- المعرفي الذي تؤسس له هذه الكتابة، داخل التاريخ العربي من جهة وخارجه- وفي تاريخ الإنسان المعاصر من جهة ثانية»[٢٣]. إنه تأسيس لكلام شعري يعطي فيه الشاعر الأولوية لعوالم الذات في عملية إدراك الموجودات، فتتحول الكتابة الشعرية إلى مولود جديد يخرج من رحم اللسان، إنه الكلام الشعري المصفى، الذي يشوش الكلام السائد ويزلزل سلطته الأيديولوجية؛ لأنه كشف دائم واحتراق للثقافة السائدة. من هنا يتجاوز وحدة الكلام الزائد، الموروث؛ أي إنه يلغي وحدة السطح وذلك بهدف إرساء وحدة العمق والتنوع والاختلاف والتمايز، هذه الصورة المتعددة تجعل «الشعر خلقاً، يكشف عن الأشياء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا أو من مصيرنا على السواء»[٢٤]، فالشعر الميتافيزيقي بهذا الفهم الأدونيسي يتجاوز السطح الخارجي للكون والأشياء نحو الحقيقة الكامنة في الأعماق، إنه وسيلة للمعرفة ، بل لأرض أنواع المعرفة، فهو الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة تجاه المطلق.

وإذا كانت فكرة البحث عن المجهول أو اللامرئي هي إحدى وظائف الشعر الكشفي الميتافيزيقي أو إحدى تطلعاته، فإن هذه الوظيفة تواجهنا في الصوفية بوصفها خاصية من خصائصها لأن البحث عن ما وراء المحسوس هو من أخص خصائص التصوف، ثم انتقلت هذه الخاصية إلى الأدب الصوفي نفسه فصار البحث عن الحقيقة والنفاذ إلى صميم الأشياء وكشف ما وراء الطبيعة إحدى سمات الأدب الصوفي، وفي هذا السياق يشير عبد الرحمان محمد القعود إلى الخلط بين البعدين الميتافيزي والصوفي في بعض أذهان شعراء الحداثة العربية

وفي ممارستهم الإبداعية، وفي تقديره هذا الاختلاط لا يأتي ولا يتجسد بقدر ما يتضح هذا الجمع بينهما[٢٥]. والحق إن مسألة الالتفات إلى الجانب الخفي أو الغائب في مصيرنا ووجودنا هي مسألة ترد جذورها الأولى إلى مقولات الفلسفة الظواهرية[٢٦].

وإذا كان أدونيس قد نهل من منابع الفلسفة الظواهرية في تحديده لمعالم مقولته في الكشف، والكشف يرتبط بالفلسفة، فكل منهما لا يكتفي لما يدرك إدراكاً عامياً ساذجاً، وإنما يذهب بعيداً في الأعماق يقول أدونيس «الشعر بمعنى آخر فلسفة من حيث إنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء أي الجانب الميتافيزيقي كما يعبر فلسفيا، كل الشعر عظيم، لا يمكن من هذه الزاوية، لهذا المعنى إلا أن يكون ميتافيزيقيا»[٢٧]، وأكثر من ذلك هو أن «الشعر يكشف ولا يصور، يوحي ولايعلم»[٢٨].

إن مقولة الكشف عند أدونيس ترمي إلى تجاوز أي علاقة بين المبدع والطبيعة، فالإبداع عند أدونيس ينبثق من تحطيم هذه العلاقة، فهو إذن محاولة لخلق صلة بين الإنسان والطبيعة، يغذيها ما يعرف عند أدونيس بالعدمية، وهذا هو المنحى الذي التزمه في جل إبداعاته الشعرية خاصة «مفرد بصيغة الجمع»، وما يفسر ذلك هو انتهاك حرمة الفعل، وهذا ما يتضح في مقارنة أدونيس بين الفعل الشعري والفعل الطبيعي، يقول «ما الشعر في الأصل ؟ إنه «فعل» أو «عمل» فهو ما يعمله الإنسان إزاء ما تعمله الطبيعة، إنه طبيعة ثانية، وهو إذن صناعة. ثقافة إنه الحرية والإبداع في الإنسان، مقابل الضرورة والحتمية في الطبيعة، وإذا كانت الطبيعة هي الشيء كما يتجلى في الضرورة، فإن الشعر هو الشيء كما يتجلى في الحرية»[٢٩].

ويتعرض «عبد الله العشي» إلى هذه المسألة بالذات حيث يختصرها في الرأي التالي... والفوضى هي مرادف للخام وللطبيعة، بينما النسق مرادف للشعر وللإنسان وأدونيس يحب أن يكون هذا التشكيل مباشرا أي عبر علاقة ثنائية بين الشاعر والطبيعة ودون واسطة ثالثة، وهنا يكون الشاعر أمام «زمن ما قبل العالم» ويبدو أدونيس قريبا من عالم الأسطورة، بحيث يقف الشاعر أمام الطبيعة كما وقف أمامها الإنسان البدائي، دون قانون سابق أو معرفة تتوسط بين الإنسان البدائي

والطبيعة، وهذا الوقوف المباشر يسمح للشاعر أن يتحرر من كل المقولات السابقة التي تفسر الطبيعة وتشرح ألغازها، مما يجعله يبدع ، أي يخلق من عدم، مثلما خلق الإنسان «الأسطوري» ثقافته من عدم»[30]. إن هذا النص –بالرغم من طوله– إلا أنه تفسير وتوضيح لفكرة استقلالية النص عند أدونيس ، وهنا درجنا على استخدام هذا المصطلح كما استخدمه أنطوان مقدسي ودلل عليه بشواهد شعرية لأدونيس[31]. إن مسألة البدئية هذه بينت لنا ارتباط الكشف بفكرة المجهول، بل هي المهد الأول في نشأته وتأسيسه.

لقد أشرنا في فقرات سابقة إلى الجذور الغربية والصوفية العربية لمقولة الكشف، ولا بأس من العودة مرة أخرى إلى أصول أخرى استقى منها أدونيس مفهومه للكشف. الواقع أننا حينما نغوص في تراثنا العربي نجد مصطلح «الخلق» كمقابل لمصطلح «الكشف» ونكاد نجزم القول بأن مصطلح «الخلق» قد ذكر مرة واحدة في تراثنا النقدي عند القاضي الجرجاني، وجاء ذلك في سياق حديثه عن اختلاف الفنون؛ إذ يقول «اختلاف الفنون باختلاف الطبائع وتركيب الخلق»[32].

إن هذه الإشارة العابرة لعبد العزيز الجرجاني لا تفسر طبيعة هذا الخلق، وهذا ما أكاد أعممه على تراثنا النقدي، فالكثير من المصطلحات الواردة في هذا التراث، تخلو من ضبط المفهوم . وحينما نعرج على الدلالة الاصطلاحية للكشف فإننا نجده في الصوفية يعني «الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجوداً وشهوداً»[33] وهذا التعريف يتفق مع ما ذهب إليه ابن عربي «المكاشفة هي طي الحجب»[34]؛ فالكشف عن الصوفية إذن وسيلة لمن أراد الانفتاح عن المعارف الإلهية اليقينية التي لا غيب فيها والمحققة للسعادة، لذلك قال ابن عربي عن الكشف «الطريق الذي عليه أسلك والركن الذي إليه أستند في علومي كلها»[35]. ويربط بين الكشف والعلم وهذا ما يزيد من أهمية الكشف إذ «من لاكشف له لا علم له»[36].

الكشف إذن في التصوف الإسلامي هو أداة معرفية بواسطتها تعرف الحجب عن الذات العارفة لإدراك الحقائق الإلهية من مصدرها، وهذا ما ألفيناه في حديث أدونيس عن علاقة الشاعر أو الإنسان بالطبيعة. ويتحول الكشف في المعرفة الصوفية إلى أداة معرفية «إذا كان الله سراً متواصلاً فلا بد من أن تكون معرفته كشفاً متواصلاً»[37].

إن هذه النصوص المستوحاة من تراثنا الصوفي تبين لنا أن مفاهيم أدونيس في الكشف ذات أصول صوفية، خاصة حينما يربط بين الكشف والمجهول، والكشف والمعرفة، هذا ناهيك عن بقية الارتباطات الأخرى.

غير أن إفادة أدونيس من الصوفية عموماً(*) خاصة في مقولة الكشف تعد قليلة إذا ما قورنت بإفادة من مقولات الرمزيين والسرياليين، إذ يعتبر بودلير ورامبو ومالارميه وفاليري «نهاية الصراع القديم السحيق العهد بين الشعر السحري والشعر الدنيوي بين الميل إلى جعل الشعر كشفاً عن عالم جديد، والميل إلى اتخاذه زخرفة بلاغية لعالم مشترك خاضع للقوانين الاجتماعية المعهودة»[38] والبريس يعتبر أن مالارميه ورامبو كافيان لتفسير الشعر الحديث كله أما مفتاحهما فهو ما أورده لوك استايغ (Lock Eisteigh) عام ١٩٤٣ في كتابه دعوة إلى الشعر «الكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء»[39]. هذا وقد اتكأ السرياليون على مبدأ يقول «... إن الفنان لا ينتمي إلى أي عصر وإن عليه أن يكتشف عالمه في ذاته وحدها»[40].

وإذا كان الشعر رمزاً عند الرمزيين والسرياليين، فإن هذا ما نادى به أدونيس في الكثير من كتاباته النظرية عن الشعر، بل إنه خصص مبحثاً في كتابه «زمن الشعر» بعنوان «الشعر كشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف» وهو العنوان الذي استوحاه من مقال لأرينيه شار على حد تعبير حسن الأمراني[41]، ومما قاله أدونيس أيضاً عن الكشف «إن الشعر الجديد باعتباره كشفاً ورؤيا غامضة...»[42]. في هذا النص تتضافر مقولتا «الكشف» و«الرؤيا» وهنا يظهر تأثير رامبو في تصورات أدونيس، وإذا كان رامبو يجعل من الشاعر رائياً[43]، فإن أدونيس يجعل من الشعر الجديد رؤيا وكشفاً[44].

هذا وقد تحدث الحداثيون وفي مقدمتهم أدونيس عن قضية التوجه نحو الذات باعتبارها مصدراً من مصادر المعرفة، وهذا ما أشار إليه من قبل كل من نيتشه وماركس وفرويد، تقول خالدة سعيد: «وقد رأينا الفكر مع أعلام مختلفين في مواقفهم في اتجاه واحد: من الغيب إلى الإنسان؛ فنيتشه جعل الإنسان محور العالم، إذ نقل الغيب إليه، وماركس نقل الميتافيزيقا إلى المجتمع، أما فرويد فقد رأى غيباً جديداً وقدراً جديداً في باطن الوعي الإنساني»[45] والحقيقة أن المصادر الثلاثة التي تشكل ريادة الفكر المعاصر

(*) نشير هنا إلى تأثر أدونيس بالمعرفة الصوفية، بوصفها معرفة لا ثبات لها، ترفض المسبق والجاهز والمغلق، مع نبذها للعقل وتجاوزه، إنها معرفة لا نهائية، هذه المصطلحات التي قامت عليها المعرفة الصوفية تطبع جل كتابات أدونيس النظرية في الشعر. ينظر أدونيس: الصوفية والسريالية، ص ١١٦.

عند الباحثة لها طابع خاص، فجميعها تلتقي لتصب في الفكر الأحادي، أوتتبنى الخروج على القيم الأخلاقية التي تدعو إليها العقائد السماوية.

وعلى العموم فإننا نلحظ كيف أن أدونيس يتكئ على الآخر، ومن دون أن يقف عند حدوده بل يتجاوز ما وجد وما استقر من مقولات في سبيل بناء نظرية شعرية متماسكة تستمد سلطتها من واقع الشعر؛ أي من داخله، وكل ما يخدم هذا الواقع الشعري يعمل أدونيس على ضرورة حضوره في التنظير الشعري، حتى وإن كان ذا أصول غربية والمهم عنده هو نقد هذه الأصول وتجاوزها، وتبعا لذلك تأخذ مقولة التجاوز عند أدونيس حيزاً آخر ومرتكزا ودعامة أساسية في إثراء مفهومه للرؤيا الشعرية.

هوامش الدراسة

١) أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٣، ص٧٣.

٢) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص١١٦، ١٢٧.

٣) أدونيس: سياسة الشعر، ص٨١.

٤) ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص ٢٩٤، ٢٩٥.

٥) أندريه فيلتر: لأجل أية شمس باستيفان، قصائد مختارة، ترجمة خالد النجر، تقديم أدونيس، توباد، سلسلة نجوم، تونس، د.ط، ١٩٩١، ص٥٠.

٦) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨، ص١١، ١٢.

٧) المرجع نفسه، ص١٩.

٨) المرجع نفسه، ص١٧٥.

٩) أدونيس: الأعمال الكاملة، مج١، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٥، ص٣٠٩.

١٠) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦، ص٦٩.

١١) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ص٢٨٣.

١٢) أدونيس: الأعمال الكاملة، مج١، ص٥٨٦.

١٣) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص١٤٢.

١٤) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص٧٤.

١٥) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص١٦٦.

١٦) المرجع نفسه، ص١٦٧.

١٧) حنا عبود: مقاربة الحداثة، مجلة الناقد اللبنانية، ع٨، فبراير، ١٩٨٩، ص٣٠، ثم ينظر عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص٧٧.

١٨) فريدريك نيتشة: الموت في الفكر الغربي، ص ٢١٥.

١٩) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، ص١٥٧.

٢٠) أدونيس: زمن الشعر، ص٢٨٤.

٢١) المرجع نفسه: ص٢٨٨. ولمزيد من التوسع حول قضية الوحدة بين اللغة والعالم والإنسان، يراجع أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٢١.

٢٢) أدونيس: زمن الشعر، ص١٧٤.

٢٣) أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص١٠١.

٢٤) أدونيس: سياسة الشعر، ص٢٧.

٢٥) عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التاويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٠، ص٣٧.

٢٦) حول منهج الظواهري يراجع ما كتبه أنطوان.ج. خوري "حول مقومات المنهج الفينومينولوجي" مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، ع٨-٩، ١٩٨١، ص٢٩.

٢٧) أدونيس: زمن الشعر، ص١٧٤.

٢٨) المرجع نفسه، ص١١١، ١١٢.

٢٩) أدونيس: زمن الشعر، ص١٠٣، ١٠٤.

٣٠) عبد الله العشي: نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين (أطروحة دكتوراه)، معهد اللغة و الأدب العربي، جامعة وهران، ١٩٩٣، ص٢٥٨.

٣١) ينظر: أنطوان مقديسي: مقاربات الحداثة، مجلة مواقف، بيروت، مج٣٥، ع٢٥ ١٩٧٩، ص٤.

٣٢) عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد، دار الإيحاء للكتب العربية، ط٣، د.ت، ص١٨.

٣٣) عبد العزيز الجرجاني: التعريفات، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص١٨٩.

٣٤) إبن عربي: تحفة الأسفار إلى حضرة البررة، تحقيق وتعليق محمد رياض الملاح، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، د.ت، ص١٨٠.

٣٥) ابن عربي: الفتوحات المكية، ج١، تحقيق و تقديم عثمان يحيى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٥، ص١٦٧.

٣٦) المرجع نفسه، ج٢، ص٢٢٥.

٣٧) أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص١٣٩.

٣٨) ألبيريس: الإتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط٢، ١٩٨٠، ص١٤٥.

٣٩) المرجع نفسه، ص١٤٦، ١٤٧.

٤٠) ولاس فاولي: عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار المعرفة، بيروت، د.ط، ١٩٨١، ص٣٥.

٤١) حسن الأمراني: الثابت والمتحول في الثابت والمتحول، مجلة المشكاة، الكويت، ع١٠، س٣، ١٩٨٩، هامش ٢، ص١٢.

٤٢) أدونيس: زمن الشعر، ص١٤.

٤٣) ينظر: أدونيس: الصوفية والسريالية، ص٣٨.

٤٤) أدونيس: زمن الشعر، ص٩.

٤٥) خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، القاهرة (عدد خاص بالحداثة)، القاهرة، مج٤، ع٣، أبريل، ١٩٨٤، ص١٣٢.

الفنان التشكيلي أمام (أزمة الشيء والموضوع)

د. عز الدين شموط(*)

(البراهما) الهندوسية والتي سماها أفلاطون فيما بعد (ذات العالم) أو (الأنا الجماعية)، موزعة على كل الكائنات، كل جزء فيها يسمى (أتمان).

بينما (الشارفاس) وهو اعتقاد انشق في القرن السادس الميلادي عن الهندوسية يقول: (لا يمكنا قبول تجربة الآخرين ولا أفكارهم إذا لم تؤكدها تجربتنا الخاصة، التي هي أساس كل حقيقة، إن الذات كالتراب والهواء والنار والماء، كل منها يولد من ذاته).

(*) ناقد وفنان تشكيلي سوري، مقيم في باريس.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

نحن نتساءل: ألم تحول (الشارفاس) ذات الإنسان إلى مرآة لا تعكس إلا نفسها؟.

ألم تحول الأنا إلى موضوع تأمل ذاتي، وإلى قفص يمنع الإنسان من تجاوز ذاته؟ بينما الفن أو الفنان يحاول الخروج من هذا القفص؟.

كتب الفنان سيزان في مذكراته التي صدرت بعد وفاته في عام ١٩٠٦ يقول:

(أنا أكتشف نفسي من خلال الأشياء ورسم الطبيعة الصامتة، أنا أعبر عن نفسي بالرسم، لو حتى هي أنا، هي ذاتي، وبالرسم أثقف نفسي وأغنيها.)

دولاكروا في مذكراته، حزيران عام ١٨٤٥يقول:

(الطبيعة قاموس كبير يضيف الفنان نفسه وذاته إليها، أسلوب الفنان، الذي هو بصمة الفنان، ذات الفنان، لا يعني بالضرورة قانون جامد، ثابت، بل هو طريقة تعامل ذات الفنان مع الأشياء والمحيط والوسط.)

العمل الفني هو ما يمثل الفنان، هو ظل الفنان، هو صوره تنسلخ عن ذاته، إن ما هو في الداخل يطفح على السطح، ذات الفنان ليس بشيء ثابت موضوع على الرف، ولا وهم ليس له أي أثر مادي، بل هو شعور وإحساس وصورة فكرية مرتبطة بجسم مادي منظم يتعامل مع مواد وأدوات، الفنان موجود في وسط ومحيط وثقافة ومجتمع مستقلين عنه، مما يسمح لإحساسه بالذات بالديمومة والاستمرار، يقول جان جاك روسوفي (اعترافاته) التي أنهى كتابتها في عام ١٧٧٠:

(أنا أعرف جيداً أن هوية الأنا لا تستمر إلا من خلال الذاكرة والثقافة، ولكي أعبر عن ذاتي يجب أن أتذكر أنني كنت موجود).

(فيتي) في كتابه (يوميات شاعر) الصادر عام ١٨٥٥ يقول معارضاً الأنا الفردية بـ(الأنا الجماعية).

(الفن: أنا، أما العلم فنحن جميعاً)

أفلاطون في كتابه (القوانين) دافع عن مفهوم الأنا الجماعية عندما قال:

(تم في مصر نشر لائحة طويلة تصف الأعمال الخالدة التي تعرض في المعابد، فهو غير مسموح للرسامين ولا لغيرهم أن يتخيلوا أي شيء لا يخضع للقيم التقليدية المتوارثة ...)

وجاء بعد ذلك ريغل في كتابه (أسس تاريخ الزخرفة)الصادر عام ١٨٩٣ ليطور فكرة أفلاطون هذه، تكلم عن (الدفق والطاقة الجمالية الجماعية للأمة) بعيداً



عن أي رغبة ذاتية فردية، لهذا كان الفن المصري لا يسمح بإظهار ذات وفردية الفنان،لأن معالم الأسلوب الجماعي تحددت بصورة نهائية لتقاوم الموت والفناء، لذا على الفنان الفرد أن يذوب بالحياة العامة للأمة وأن يتقمص الأسلوب الجماعي، لهذا من النادر أن نجد أي إشارة فردية على الرسوم والأدوات والأشياء الاستعمالية.

فيما بعد أخذ أوتو فكرة ريغل القائلة (إن أنا الفنان تتقمص الروح الجماعية) ليعكسها في كتابه (الفن والفنان) الصادر عام ١٩٢٩ على الشكل التالي:

إن أسلوب العصر اليوناني وأسلوب عصر النهضة هما فترة ازدهار الأسلوب الفردي الذي عكس الإرادة التشكيلية الجماعية، لهذا رفض الفنان اليوناني أن يكون مجهولاً ، كما هي الحال في الفن المصري والبدائي والغوطي، حيث غاب توقيع الفنان، وصار الفنان يناضل ضد الموت والفناء من أجل تخليد ذاته، مستعيضاً عن الأنا الجماعية بحالته النفسية الداخلية.

لقد حول (أوتو) الفنان إلى إنسان خارق للعادة، إذا كان هومير الشاعر اليوناني لا يستطيع صياغة الشعر إلا بحضور حورية الإلهام، لقد حول أوتو الفنان إلى حورية الإلهام ذاتيا، يقول أوتو:

(إن الفنان، بعد تقمصه لروح الأمة، لم يعد بحاجة إلى الإلهام، لأن إخلاصه لذاته فاق كل اعتبار،وهو لم يعد بحاجة إلى

إيديولوجية جماعية ودين، لقد أصبح يملك سلطة الإبداع المطلقة، وهو لم يعد بحاجة إلى نموذج كلاسيكي أو طبيعي ليبدع ، وأصبح يرسم ليس فقط للأجيال القادمة وإنما للأجيال اللاحقة أيضاً، فالفنان أصبح سابق لعصره).

إن تضخيم أنا الفنان عند أوتو، وفصلها واستقلالها التام عن الوسط الثقافي والاجتماعي والطبيعي، ليس بالشيء الجديد، وهي مأخوذة عن أفكار (بيرأ) المعروفة.

(بيرأ) في كتابه (مذكرة بيرلين) الصادر عام ١٨٠٧ أعلن عن الشعور (باللأنا) واضعاً حقيقة الأنا محل حقيقة الشيء، وجعل من (أزمة الشيء والموضوع) صراعاً بين الأنا والوجود الموضوعي، وسمى ذلك (الصراع بين الأنا واللا أنا) يقول (بيرأ):

(عندما أغمض عيني ، إن كل جسمي ينفصل تماماً عن العالم المرئي وعن الأشياء، وأعود إلى الأنا المستقلة تماماً عن كل شيء، هذه الأنا التي تصنع عالمها الخاص بها، والمحكوم من قبل العاطفة والرغبة، تريد التخلص من الذاكرة والفكر، تريد العودة إلى حالة الطفل الذي يرى نفسه للمرة الأولى بالمرآة ويقول:أنا أنا. إنه انفصال الداخل عن الخارج، إنه الشعور بوجود الذات، بعيداً عن أي التزام جماعي).

نحن نتساءل هل يمكن فعلاً فصل الأنا عن اللاأنا؟ وهل من الحكمة إعلان العداء للشيء؟! مع إن اتحاد الفنان مع الأشياء والوسط أعطى أجمل الأعمال الفنية والحضارية، لقد أعار الإنسان للأشياء والأدوات حياة مشابهة لحياته وأفكاره،إن صور الآله المصرية والإفريقية والأسترالية ...إلخ قبل أن تصبح أقنعة وأدوات وأشياء متخفية كانت ترمز إلى اتحاد الإنسان والحيوان والطبيعة، إن حرية الأنا لا تكون بالانغلاق على الذات، إن التجربة الصوفية مثلاً وسعت الأنا لتتحد مع الكون، واختصرت البحر بنقطة ماء، إن ذات الفنان تولد في وسط ثقافي له أشياؤه وأدواته، وإن كانت مستقلة فهي غير منفصلة.

بعد (بيرأ) جاء (لبس) ليشرح في كتابه (التمتع الموضوعي للذات) الصادر عام ١٩٠٣، نظرية انفصال ذات الفنان عن الشيء ،وفي عام ١٩٠٧ ظهر كتاب (فورانجيه) (التجريد والاتصال الحدسي مع العالم) ، ليوسع هذه الفكرة، وفي عام ١٩١٠ قام (كاندنسكي) برسم أول لوحة تجريدية بالألوان المائية، وكتب تحتها:(هذا أنا عندما وجدت حقيقتي). وعندما سؤل

كاندنسكي: ماذا سيحل محل الشيء في اللوحة؟ أجاب: بجملته المشهورة (ذات الفنان).

ناقد الفن (بايير) في كتابه (حوار مع ١٧ فنان تجريدي) أراد تكريس القطيعة بين ذات الفنان والشيء، طلب هذا الناقد من الفنان الفرنسي (ماتيو) أسباب (احتقاره للشيء) فيجيب الفنان:

(إن الشيء يعيق حرية الفنان ... إن مفهوم الفن والجمال المتزن والمحسوب، كما عبر عنه ليوناردو دوفنشي (الفن قضية فكرية) قد انتهى، وحل محله مفهوم التعبير الذاتي والمغامر والطارئ، العمل الفني لا يهمني بعد التنفيذ لأن المهم هو لحظةالإبداع فقط،إن عملية التعبير الذاتي هي عملية قذف وتحرير).

والسؤال المطروح الآن: ماذا من جديد حول هذا الموضوع؟

الجديد هو أن هذا الموضوع ظهر على السطح بقوة، منذ فترة قصيرة أقيم في مركز الفنون والثقافة الفرنسي (بومبيدو) أي «متحف الفن الحديث»، من ٢٩ حزيران حتى ١٧ تشرين الأول ٢٠٠٥، معرض (الديزاين) الدولي على مساحة ١٢٠٠ متر مربع، كان المقصود من هذا المعرض تصحيح الأفكار النقدية التي سادت منذ مطلع القرن التاسع عشر، والتي أعلنت (كما رأينا) عن (سقوط الشيء). لقد سبق هذا المعرض معرض الموسم الثقافي السنوي لهذا المركز ذو الشهرة العالمية، وضم هذا العام أعمال الفنان التشخيصي (هيلون)، لقد كان الغرض من اختيار هذا الفنان هو إعادة الاعتبار (للرسم التشخيصي)، كان هذا الفنان من أبرز الرسامين التجريديين، لكنه في عام ١٩٣٢ عاد إلى رسم الطبيعة الصامتة والمواضيع الاجتماعية، رافضاً بذلك مبدأ (أزمة الشيء والموضوع)، مما يذكرنا بالضجة الإعلامية الكبيرة التي أحاطت آراء بعض النقاد، ففي عام ١٩٧٥ تم ترجمة كتاب (فرانك بوبير) (سقوط الشيء) إلى الفرنسية.

وفي عام ١٩٨٢ نشرت مجلة (الحياة التشكيلية) مجموعة المحاضرات التي القاها (نيللو بونينتي) على أساتذة وطلاب كلية الفنون الجميلة بدمشق، كانت هذه المحاضرات تحت عنوان (المذاهب اللاتشخيصية) أو (أزمة الشيء والموضوع). لقد كان هدف (بونينتي) الدفاع عن الفن التجريدي بحجة أن هناك هوة عميقة تفصل بين ذات الفنان والأشياء المحيطة به، وإن هناك صراع بين التجريد والتشخيص، لأننا كنا قد أصدرنا كتاباً بهذا الخصوص، تحت عنوان (نقد الفن التجريدي)، لكننا نريد دراسة مفهوم ذات الفنان من خلال

(أزمة الشيء والموضوع) على ضوء المعطيات الجديدة، هذا الموضوع شغل من جديد نقاد وفلاسفة الفن، ومع ذلك تناوله (بونينتي) ببساطة لا تليق بناقد كبير من عيوب مقالاته أنه لم يُعرف مفهوم الذات ولا مفهوم الشيء مع أنهما العنصران الرئيسان في بحثه (٥).

إن التحديد كان ضرورياً لأن عشرات البحوث تناولت هذين الموضوعين، ولم يصل أصحابها إلى مفهوم مشترك لهذين العبارتين، ونحن نتساءل: هل لقب الدكتور بونينتي (كما ورد في الحياة التشكيلية) (أبرز نقاد الفن في العالم وأستاذ تاريخ الفن في جامعة روما) يعفيه من شروط البحث العلمي؟

لقد عارض هذا الناقد بين ذات الإنسان وخاصة الفنان مع المحيط والوسط الاجتماعي والأشياء المحيطة به، وهو لم يترك أي مجال للمصالحة بين الفنان والشيء، لقد اعتمد في أفكاره على ما ورد في دليل المعرض الأول لجماعة (الفارس الأزرق) الصادر عام ١٩١٢ والذي يقول:

(إن المهم بالفن هو الإحساس الداخلي للفنان.. الشيء معادي للضرورة الداخلية) وبناء على ذلك وصل بونينتي إلى الاستنتاج التالي:

(إن الفنان ليس بحاجة أن يكون له علاقة بالأشياء، لأنه باستطاعته أن يقف على قدميه، بدون الشيء .. بنفسه ولنفسه.. بالنسبة ل مالفيتش الفن هو التعبير عن الحساسية الفنية الصافية المتحررة من أي غاية ومن وزن الشيء الذي لا فائدة منه...)

بونينتي في محاضراته هذه، وبعد أن استعرض الحركات التجريدية المختلفة أشار إلى أهمية تجربة (الدادا) التي حاربت الشيء (حسب رأيه) . ويأخذ مثالاً على ذلك تجربة أحد فناني هذه الحركة الفنان (آرب) وأحد مؤسسي هذه الحركة في زوريخ يقول بونينتي:(هذا الفنان قطع الصلة بالشيء)، وهذه الحركة قطعت كل رابطة بالتقاليد، ومثلت الاحتجاج اللامنطقي العنيف ضد كل واقع متعارف عليه..).

نحن نعتقد أن حركة الدادا حركة متطرفة وسلبية تجاه الشيء والمجتمع، لقد استعملت منذ عام ١٩١٦، النفايات ذات القيم البعيدة عن المواد والأشياء النبيلة. (دوشامب) مؤسس هذه الحركة، عندما عرض المبولة، التي التقطها من المزبلة العامة، أراد أن يلفت النظر إلى أن القيمة التشكيلية هي أوسع بكثير من دائرة القيم الفنية التقليدية التي تصور الجمال المثالي

بعيداً عن الاهتمامات اليومية، لقد أرادت الدادا تعرية الزيف الاجتماعي والصناعي والاستهلاكي ، ولكن بشكل (دوماغوجي) ، لقد حاولت الدادا تعطيل الدور الوظيفي للأشياء لكي نلفت النظر إلى قيمها التشكيلية فقط، لقد قام (دوشامب) مؤسس هذه الحركة، مثلاً بتحويل حاملة القوارير إلى عمل نحت، بتغيير مكانها فقط ، أي بعزلها عن وسطها وسير عملها اليومي، واضعاً إياها على قاعدة في إحدى صالات العرض.

أما فنانو (البوب آر) الأمريكي، على عكس فناني الدادا، قاموا بتحويل السلعة الاستهلاكية إلى عمل فني دون فصلها عن وسطها ودون تخليصها من وظيفتها الاستعمالية.

الفنان الأمريكي (وارهول) رسم علبة الحساء بواقعية متطرفة، كما اتخذ في رسومه اتجاهاً سياسياً واجتماعياً منحازاً.

لقد نسي بونينتي أن الدادا حولت المتحف إلى مزبلة، وأن (البوب آر) حوله إلى (سوبر مارشيه)، لقد تحول متحف الفن الحديث بباريس لفترة طويلة، إلى مخزن تعرض فيه السيارات المكبوسة (سيزار)، كما تعرض فيه النفايات على أنها أعمال فنية، كما تباع في هذا المركز الثقافي كل أنواع الإعلانات والصور والكتب والملابس المزينة برسوم الفنانين، كما توجد دكان تبيع منتجات مختلفة لشركات صناعية مثل (سيلتون) و(بودوم) ..إلخ، حيث نجد السكاكين والشوك والكرافات وألعاب الأطفال والمساطر والأقلام الملونة، هذا عدا المحلات التجارية التي تحيط بهذا المتحف، وبعد كل ذلك يعلن الناقد الكبير بونينتي (سقوط الشيء)!!!

«آدمون آليان» أقام في عام ١٩٧٦ في (مونتريال) في كندا معرضاً لكل الأدوات والمواد الاستهلاكية، لأنه يعدّ أن المجتمع أصبح مجتمعاً استهلاكياً بحتاً، فالبراد أصبح عبارة عن متحف يجمع المواد الاستهلاكية المعلبة ذات الأشكال والألوان المختلفة، لكن مع الأسف عندما وضع (آليان) هذه الأشياء في صالة العرض والمتحف تحولت إلى مواد مجمدة باردة لا حياة فيها، لقد توقفت عن العمل، وفقدت دورها الحقيقي كأشياء استعمالية، إن متحف (آليان) قتل هذه المواد والأدوات، لهذا أصبحت تمثل قيماً سلبية ، وتحولت إلى جثث باردة، أصبحت بعيدة عن تمثيل تاريخها وحياتها اليومية العملية، إن متحف (آليان) أصبح عبارة عن تجمع للنفايات المحنطة بواسطة مادة (كريوجين) المضادة للتفسخ، لهذا أصبح هذا الاتجاه بالفن

الحديث يعبر عن الوجه السلبي للمجتمع، أي مجتمع النفايات، حيث نجد علبة (الكو كاكولا) الفارغة في كل مكان ، لقد صار الإنسان يعيش ليستهلك فهو يبلع الطعام دون أن يشعر بطعمه، ويرتدي الملابس لا ليرد البرد عنه، ويركب السيارة لا لأنه تعب ، بل كرد فعل، لقد أصبح الإنسان خاضعاً لشروط الدعاية التي تحثها أكثر فأكثر على الاستهلاك، هذه الدعاية المبنية على الوهم النفسي، والتي تزيف المواد وأهداف استعمالها، لقد كان الإنسان أو المجتمع ينتج المواد والأشياء لسد حاجاته الضرورية لتسهيل حياته، لقد أصبح المجتمع لا ينتج مواد جديدة فقط، بل صار يفرض أيضاً استعمالها واستهلاكها عن طريق التأثير الدعائي، كان الإنسان يستهلك ليعيش فأصبح يعيش ليستهلك، لهذا أصبحت علاقة بعض الناس بالشيء علاقة مرضية، من أبسط نتائجها ملأ المدينة والطبيعة ببقايا المواد الاستهلاكية صار الناس يأكلون بصحون ورقية تلقى بعد الاستعمال، لقد صار جمع وإتلاف الأكياس البلاستيكية وعلب الكرتون وكل مواد التغليف عبئاً ثقيلاً على المجتمع، ومع ذلك نقول: إن العيب ليس بالشيء ، بل بالنظام الاستهلاكي. هذا هو الوجه السلبي لعلاقة الشيء بالإنسان المعاصر، لكن هناك علاقات أخرى إيجابية كانت ومازالت مستمرة، لدراستها لا بد لنا من توضيح ثلاث مفاهيم هي بالواقع مترابطة ومتلازمة، إن متابعتها ستشرح بشكل جدي علاقة الإنسان بالشيء، هذه العلاقة التي اعتبرها (بونينتي) مدمرة لذات الإنسان والفنان:

١- مفهوم ذات الفنان.

٢- مفهوم الشيء.

٣- مفهوم علاقة ذات الفنان بالشيء.

لا شك أن الشعور بالذات موجود عند الكائن ، عند الإنسان والحيوان والنبات، وهو وجود بيولوجي ، هو دفاع ذاتي، موجود في كل الأنظمة مهما صغرت أو كبرت، ابتداء من أبسط الخلايا حتى الأجسام المركبة والمعقدة، وهو يعني أيضاً الأنظمة السياسية والاجتماعية، لكن إدراك الإحساس بالذات عند الإنسان يتحول إلى وعي، حتى في حدوده الدنيا، هذا الإحساس يتحول إلى فكر عندما ينعكس على ذاته، فهو يعي ذاته، وخاصة عند الفنان، لأن على الفنان أن يمسك بالصورة الفكرية والخيالية ليحولها إلى صورة ملموسة، إلى لوحة لها وجود مادي، يحولها إلى شيء، إلى كائن له وجود، لهذا نحن نطرح السؤال التالي:

هل ذات الفنان المستقلة (حسب بونينتي) هي قبل أم بعد أم أثناء الإحساس والتأمل؟ نحن على عكس بونينتي نجمع في مفهوم الذات: الإحساس والوعي والتجربة، لأننا نعتقد أن من الصعب فصل هذه المسارات الثلاث لأنها متشابكة ومترابطة، فهي تلد وتنمو وتتطور معاً، لقد برهن (بياجه) في كتابه (ولادة الذكاء عند الطفل) الصادر عام ١٩٣٦، إن ذات الطفل تنمو وتتطور في وسط وضمن أشياء طبيعية واجتماعية وثقافية، هذه الذات على علاقة عضوية مع ماهو فيزيولوجي وفكري وبسيكولوجي، وهي تتكامل من خلال الاحتكاك مع الوسط والأشياء، نعني بذلك نوعين من التجارب لا يمكن فصلهما:

تجربة خارجية تتناول علاقة الإنسان بالعالم الخارجي والأشياء، حيث تتلقى ويستقبل العالم الخارجي، كرؤية الأشياء ولمسها وسماع صوتها، وتجربة داخلية - مؤلفة من مجموعة التجارب السابقة - تعالج المعلومات الواردة إلى الإنسان من الوسط والأشياء، نحن نعتقد أن هناك علاقة عضوية بين التجربتين، نعني بذلك علاقة الإحساس بالفكر والوعي من خلال احتكاكه بالمحيط والوسط. لهذا استنتجنا أن ذات الفنان هي فعل ونشاط وحركة، لأن الثبات والعزلة يعني ضمورها، إن ذات الفنان تكبر قدراتها من خلال تعاملها مع الأشياء، إن الإبداع الفني هو نشاط مركب له قوانينه ومواده وتقنياته، هو عقد بين ثلاثة أطراف: أولاً ذات الفنان وما تحمله من إحساس ومعرفة وثقافة، ثانياً: مواد وأدوات تترك بصماتها على الصورة أو اللوحة، ثالثاً: الوسط أو الشيء.

لقد حدد (غوت) في مقاله الذي كتبه بعد عودته من إيطاليا عام ١٧٨٩، حدد علاقة ذات الفنان بالشيء على أنها علاقة (تنافس ومضاهاة)، في هذا المقال ربط غوت أسلوب الفنان الذاتي بالمعرفة العميقة للأشياء التي يحولها الفنان إلى أشكال محسوسة وملموسة، وسمى ذلك (بالتنافس مع الأشياء)، لأن الأشياء المحيطة بالفنان هي مواد خام، يقوم الفنان بفهمها ليبدع بعد ذلك عملاً فنياً موازياً لها، معبراً بذلك عن نفسه وذاته، من خلال تجاوز التأمل الخامل للأشياء إلى التفاعل العملي.

إذا دعا غوت إلى استقلالية ذات الفنان عن الشيء (دون القطيعة) فإن (والوت) في كتابه (من الفعل إلى الفكر) الصادر عام ١٩٤٢، يرى أن علاقة الذات بالشيء هي أكثر حميمية، يقول (والوت):

إن استقلال الشعور الذاتي المفروض من قبل الوعي عن الحقيقة الخارجية

للشيء، والذي نادى به علم النفس الكلاسيكي المثالي، منذ كانت،ليس إلا إحساس يأتي متأخراً، هو بالحقيقة ليس إلا التمايز الموجود بين الشيء والأنا، وهذا الإحساس بالتمايز تضعف فعاليته من خلال العلاقات المركبة والمتزايدة بين الاثنين، وقد يؤدي ذلك إلى اتحاد الذات بالشيء، خاصة عندما تتغلب الجهود المبذولة على التناقضات، حيث يصبح من الصعب فصل الأنا عن الشيء).

لقد تكلم (لبس) في كتابه (التمتع الموضوعي للذات) [الذي أشرنا إليه فيما سبق] عن فصل الذات عن الشيء، لأن هدف الفن حسب رأيه (استقلاله عن الطبيعة)،إن بحث (لبس) هذا يؤكد انزلاق هذه الفكرة من الأدب (عند نوفاليس وشليجل) إلى الفن التشكيلي، وانزلاقها من الفلسفة عند (فيشر) في عام ١٨٦٦ الذي تكلم عن إسقاط الذات على العالم الخارجي، إلى كتاب (لبس) ، مع أن الفنان لا يعيش معزولاً عن الوسط المليء بالنباتات والحيوانات والأشياء، إذا أخذنا فقط الورد مثلاً، يوجد هناك أكثر من ٣٥٠٠ نوع ... أما الأشياء المصنعة فلا نستطيع حصرها، حاولت أنسيكلوبيديا ديدرو في القرن الثامن عشر جمع عدد منها، أما اليوم أصبح من المتعذر جمعها وتصنيفها، أو تسميتها ، هي متنوعة بشكلها ولونها وحجمها وطرق استعمالها، وإذا انتقلنا إلى مجال الأدوات، فهي تعد بالآلاف ، كل أداة تتطلب من الإنسان حركة خاصة، منها ما يطوع المواد ويغير شكلها وحجمها، ومنها ما يطحن ويسحق ويخلط ، منها ما يجمع ويفرز ويفرق ... إلخ. أكثر هذه الأدوات تشبه في عملها ميكانيكية عمل جسم الإنسان، حتى يمكن القول هي امتداد ليد وفكر الإنسان، هنالك أشياء تولد وأشياء تختفي، تحتار اللغة بإيجاد اسم مناسب لها، ينتجها المجتمع لسد حاجاته الاستعمالية والثقافية.

(جيدون) في كتابه (المكننات) الصادر عام ١٩٤٨، و(سيموندون) في كتابه (موضة الأدوات) الصادر عام ١٩٥٨، بحثا ظاهرة الأشياء المصنعة الجديدة التي تستجيب لتطلبات المجتمع والتقاليد الاجتماعية والثقافية، مثل القطار والراديو والسيارة والتلفون .. هذه الأدوات ساعدت على تطوير العلاقات والعادات وبنفس الوقت خلقت الكثير منها.

إن دراسة تاريخ تطور الأدوات يعني دراسة تاريخ تطور التكنولوجيا والمجتمع والعلوم، أي دراسة الحضارة الإنسانية، بين الإنسان والأشياء تنشأ علاقات حميمية ، مثلاً طاحونة القهوة التي رسمها براك في أكثر من لوحة ، لا تعبر فقط عن ما يسمى (الجمال العملي) ولا فقط عن (الجمال

الشكلي) بل تحمل معها في أعماقها إشارات ورموز لتعلقنا العاطفي وكذلك إلى عاداتنا الاجتماعية والثقافية التي عشناها في فترة زمنية محددة يحن لها الفنان والمشاهد، علوم الآثار قائمة على دراسة ما تجده من أدوات استعمالية وأدوات زينة وأدوات استعملها الإنسان في طقوسه الدينية، إن الأدوات واللوحات المعروضة اليوم في المتاحف وقبل أن تصبح شواهد حضارية تحمل في طياتها معارف وتاريخ وطرق تقنيات صنعها وزخرفتها، وقبل أن تثير اهتمام الناس والعلماء المعاصرين كانت تستخدم في المراسم الدينية والحياة اليومية للناس، إن الإناء الذي صنعه وزخرفه مكيلانج للبابا (كليما السابع) في عام ١٥٢٠ كان يستخدم في كنيسة القديس لورنزو كهمزة وصل بين المؤمن والإله، لقد كانت له قيمة روحية إلى جانب قيمته المادية والاستعمالية. في عام ١٤٨٠ كتب (باستيشي) عن الأمير (نيكولو) (وردفي مجلة (القيمة) عام ١٩٨٦):

(عندما كان الأمير يجلس على طاولة الطعام كان يأكل في صحون قديمة وجميلة جداً، لقد كانت طاولته مليئة بالبورسلان المزخرف بالرسوم، وكان يشرب بكؤوس من الكريستال المرصع بالأحجار الكريمة...)

اليوم رغم أن هذه الأواني واللوحات أصبحت أعمالاً خالدة ونادرة، وبعد أن فقدت صفاتها الاستعمالية الاستهلاكية، فهي تلعب دوراً سيمنتيكياً، فهي ترسلنا إلى أحداث الماضي، هي كتاب مفتوح مرئي نقرأ فيه الحضارة البشرية، فهي موضوع تأمل لعالم الآثار، اليوم نحن نحافظ على هذه الأشياء ونحميها، إن الرسوم الموجودة على الأواني الخزفية اليونانية مثلاً، والتي تمثل مشاهد رياضية وقصص تاريخية ومشاهد من الحياة اليومية هي عبارة عن سجل كامل لهذه الحضارة، إن هذه الأدوات قبل أن تعلق بالمتاحف لتصبح جسراً يربط الماضي بالحاضر، وبين المرئي واللامرئي، وقبل أن تصبح شواهد تاريخية كانت سلعاً استهلاكية وتجارية ووسائل عدوى حضارية تنتقل بين البلدان والشعوب، في مصر القديمة كان يدفن الفراعنة مع كافة أدواتهم.

البعض عارض بين القيمة الجمالية للأشياء بالقيمة الاستعمالية والاقتصادية والاجتماعية، إن فناني الدادا (وكذلك الناقد بونينتي) كانوا متخلفون حتى عن رجال الاقتصاد الذين لا يفصلون الجانب الاستعمالي عن الجانب الجمالي، لأن الشيء هو كل لا يتجزأ، الفنان كريستوف لبشتيزغ ١٧٤٢-١٧٩٩ رسم سكينتين، الأولى بدون قبضة والثانية دون نصل حديدي، وذلك ليلفت الانتباه إلى أن هذه

الأداة البسيطة يجب أن تكون مؤلفة من عنصرين اثنين: القبضة والنصل الحديدي، وفي حال غياب أحدهما تفقد الأداة صفتها الاستعمالية، وبالتالي جزءاً هاماً من قيمها الجمالية.

كتب (بلانشار) (أستاذ في جامعة كاليفورنيا) في مجلة (كومينيكاسيون)العدد ٣٤ الصادر عام ١٩٨١ كتب عن أزمة الشيء والموضوع يقول فيه:

(الطبيعة الصامتة لا تلعب إلا دور التشخيص لأشياء غائبة... الطبيعة الصامتة ترسلنا مباشرة إلى الموضوع الطبيعي، وينتهي دورها عند ذلك..) إن هذا الناقد يريد التشكيك بدور السيمنطيقي للطبيعة الصامتة وللأشياء، إن هذا الفهم الخاطئ لرسم الشيء قد ردت عليه آلاف الأعمال الفنية واللوحات والأشياء، إن بعض اللوحات المسماة (فانيتا) كانت ترمز وتلمح إلى قيم أخلاقية وروحية، فهي ترمز إلى الزمن، وإلى فلسفة الموت والحياة من خلال رسم الجمجمة والأدوات القديمة.

إن تقاليد هذه اللوحة استمرت في عصر النهضة، وعرفت بهولندا منذ القرن السادس عشر، وصارت لا تكتفي بتشخيص الحياة اليومية العادية، بل تعدت ذلك إلى الرمز للزمن عن طريق رسم الشمعدان والشموع المضيئة، وللرمز إلى المعرفة عن طريق رسم المصباح، وللرمز إلى الموت عن طريق الشموع المنطفئة، حيث نرى الدخان ما زال يتصاعد منها، وللرمز إلى الحياة الأبدية عن طريق رسم سنابل القمح المتجددة، وللرمز إلى الحياة الروحية عن طريق رسم أكاليل الغار و الصليب.. هذه الأشياء بالنسبة للفنان والمجتمع عبارة عن رموز ثقافية ذات محتوى ديني وأسطوري وثقافي، لنأخذ مثال الفنان الانطباعي: منذ اللحظات الأولى لظهور طاقة البخار رسم (تورنر) القطار، و(مونيه) رسم محطة القطار، و(فان غوغ) رسم العربات والأحذية، آلاف الرسوم الانطباعية تناولت ليس فقط المناظر الطبيعية الريفية وأدواتها، ولكن أيضاً غرف النوم والطعام والصالونات، وكل أنواع الطاولات والموبيليا والقناني والساعات والمرايا، إن الفنان الانطباعي لم يهجر الشيء، كما اعتقد (بونينتي)، والأشياء لم تكن حيادية غير مفيدة للفنان.

إن الأشياء على عكس ذلك تحتل مكاناً رفيعاً في المتاحف والقصور، منذ فترات قديمة يتنافس الأثرياء لاقتنائها، فهي تحمل علامات حضارية وثقافية نادرة، إن هواة جمع التحف كالأطفال والصدف وأغطية القوارير والحصى... إلخ، ونتعلق بهذه الأشياء عاطفياً، نحاورها ونخاطبها ونسهر على حمايتها والحفاظ عليها. أما

جمع الأشياء القديمة فنحن نهتم بها لما تحمله من دلالات رمزية وذكريات مرتبطة بالماضي، فهي تشير إلى ثقافة الزمن ،إلى زمن الاستمرار والخلود، إنها الماضي الذي ينير الحاضر ويفتح آفاق المستقبل، إنه البحث عن الهوية، عن طفولة حضارة ما.

إن هواة جمع الأدوات والتحف القديمة واللوحات..إلخ، وإن حولوا هذه الأشياء الثقافية إلى أشياء تباع وتشترى بأغلى الأثمان، إلا أن ذلك لا يفقد هذه الأشياء قيمتها الفكرية والروحية، بل على العكس يعزز مكانتها رغم تحولها إلى سلعة تجارية كما هي الحال في تجارة الفن، حيث تباع الأعمال الفنية في المزاد العلني.

يشرح (فرانكستيل) في كتابه (الفن والتكنولوجيا) الجانب (الشيئي) للعمل الفني فيقول:

(إن الفنان الذي يصنع لوحة أو تمثالاً يعطي منتجات حضارية، وهذه المنتجات الحضارية لها صفات مشتركة مع كل المنتجات الميكانيكية للمجتمع، وفي كل الحالات هناك عملية إنتاج سلع تملك استقلالها عن المنتج لها.. إن كل نشاط مادي أو ثقافي للإنسان يعطي بالتأكيد منتجات، حيث تتكون حولها علاقات بين الناس .. العمل التشكيلي هو بالفعل منتجه بالمعنى المادي للكلمة، وبالمعنى الواضح هو سلعة. إن اللوحة هي أثاث يمكن تغيير مكانه، وتنظيفه، هو قابل للتبادل ، له وجود حقيقي ومادي، وهو مفيد مثله كمثل أي غرض مفيد في الحالة العادية،يرى البعض فيه علامة من علائم الترف والغنى وآخرون يرون فيه إشارة لها معنى ، هذه الإشارة تفيد بالتأمل تارة، وتفيد بإعطاء صور صادقة عن الحياة اليومية للناس تارة أخرى، بالنتيجة إن العمل التشكيلي له وجود مزدوج، فمن طرف هو عبارة عن نشاط مادي ملموس، ومن طرف آخر هو نشاط خيالي وفكري لمجتمع محدد، وفي كلا الحالتين هو نشاط فردي ونشاط اجتماعي في نفس الوقت ، مثله مثل الفنان المنتج له).

لذا نحن نقول: إن الصفة الحالية لعمل الفنان، كما تصورها (بوبنيتي) ليست إلا صفة وهمية جانبية، إن فنون الرسوم المتتابعة والإعلانات والطوابع ورسوم الأقمشة وطباعة الأوراق المالية ورسوم الديزاين والأنفوغرافيك... الملتصقة تماماً بمفهوم الإنتاج السلعي، تخرج مفهوم الفنان الحالي من فنان متمرد طليق، منفصل عن الأشياء والمادة والمجتمع لتصنعه في مصاف الفنان العامل والمحترف والمنتج لسلع استهلاكية وثقافية على حد سواء، وبكل الحالات والاتجاهات الفنية ، هو منتج لأشياء ثقافية عامة.

١٣٢

موقف المثقف العربي من الاستشراق

د.حامد إبراهيم(*)

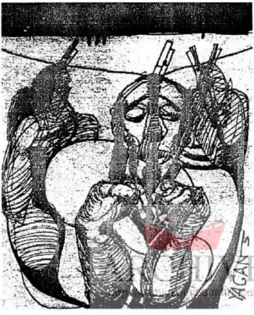
لربما كان الاستشراق في أزمة منذ خمسينات القرن المتقدم، أي منذ ظهور المعاهد والأكاديميات المعنية بدراسة «الشرق الأوسط» بشكل خاص، والتي ازدهرت في الولايات المتحدة الأمريكية. وأوروبا. ويأتي بحثنا هذا ليسلط الضوء على موقف المثقف العربي من الاستشراق في صيغته المعاصرة، فمنذ ظهور مقالة المفكر العربي المصري أنور عبد الملك «الاستشراق في أزمة»، والتي نشرت بداية في مجلة Diogenes عام ١٩٦٣ ثم في مجلة الفكر العربي

(*) ناقد سوري.

- العمل الفني: الفنان سعد يكن.

لعدد آذار عام ١٩٨٣ والدارسون العرب داخل الوطن وخارجه يكثرون من دراسة الاستشراق والمستشرقين[١]، متلمسين ما أضافوه إلى حقول المعرفة بالحضارة العربية الإسلامية، معترفين بمنجزات بعضهم ومعترضين على مداخل الآخرين وسبل المناقشة والاستنتاج لديهم، متوصلين إلى قناعات تتفاوت في دقتها لكنها تفصح عن اهتمام متصل جاد بالثقافة العربية الإسلامية ومصادرها وسمات الإفادة منها حاضرًا داخل الوطن وخارجه، في المحيط الإسلامي المباشر أو في المساحة العالمية الأوسع، ورغم أن المقالة لا تعني ضرورة البدء بمناقشة الجهد الاستشراقي بمواصفاته الإيجابية أو السلبية بين المثقفين العرب وغيرهم من الدارسين المسلمين، إلا أنها ذات أهمية خاصة بحكم ما تنطلق منه من وعي موضوعي للظروف السياسية والثقافية وتغيرات العلاقة بين قوى القارات الثلاث والقوى الغربية المتنفذة سواء كانت أوروبية أم أمريكية، وبين هذه وبين الاتحاد السوفياتي سابقًا والدول الاشتراكية وغيرها، ولهذا كانت المقالة تنبئ ضمنًا بما يعلنه لاحقًا مؤتمر المستشرقين التاسع والعشرين المنعقد في باريس تموز ١٩٧٣ عن موت الاستشراق وحلول (العلوم الإنسانية) المعنية بالشرق بديلة، رغم أن هذا الموت يعني ضمنًا ولادة الاهتمام مجددًا مختلفًا في تأكيداته وحقوله موليًا ظهره لنصوص التراث وبعدما قيل ما قيل بشأن الثقافة الإسلامية أصبحت بعض مقولات الدارسين الغربيين وكأنها ثوابت لا محيص عنها تأتي البحوث التالية منطلقة منها لا خارجة عليها، كما يعني هذا الموت تزايد الاهتمام بكل آسيا وإفريقيا وبضمنها ما سمي بإلحاح بالشرق الأوسط أو الأدنى.. إلخ.

ولم يكن مستغربًا، في ضوء تحولات ما بعد الحرب الثانية وانبعاث حركة القومية العربية باتجاهاتها الجديدة، أن تجري التأكيد على (العلوم الإنسانية في آسيا وافريقيا الشمالية)[٢]، كما لم يكن مستبعدًا أن تجري مطالعة الجهد الاستشراقي، بما له وما عليه ، لا من أجل محاكمته بل بقصد الإفادة من مزاياه من جانب آخر في سياق السعي الجاد لتلمس آثار هذا الجهد في صياغة الأفكار الدارجة عن المنطقة العربية وانعكاساتها في السياسات إزاء الواقع الراهن. وهذا ما لا يمكن أن يتحقق دونما معرفة أدق بالذات أولاً وبطبيعة مكونات الواقع العربي الإسلامي وامتداداته الفعلية لا المتصورة في ماضيه وأصوله، ولم يكن هذا الفحص والتمحيص ممكنًا أيضًا دون وعي بعلاقة هذه المنطقة بخارجها، وهو ما سعى إليه منذ مطلع الستينيات عدد من المفكرين العرب، أفادوا من حرية الحوار والجدل



التي توفرت أمامهم عند دراسة الجهد الاستشراقي، ساعين نحو منهجية أدق ومعرفة أوسع الدراسة الحديثة، متمكنين في أحسن الحالات من الخلاص من الإسقاط (الإيديولوجي) أو الفكري الذي ينتجه غنى اللغة أو اكتنازها بما يعني تغييب الواقع ومطابقته مع المتصور، مفيدين في مثل هذه الحالة من سبل الجدل المعرفي التي تعين تفكيك النصوص، وبالتالي تفكيك الواقع الذي طرح كأنه مجموعة ثوابت، نحو معرفة شبيهة بتلك الآخذة بالتكون عن غيرنا من المجتمعات القديمة والحديثة. وهؤلاء هم الذين تعني بهم هذه الدراسة دون أن تقول عن افتراضاتهم أنها نهائية، بل تريد أن توصل للقارئ إحاطة بما تعده منطلقًا قابلاً للنمو منهجًا ومعلومات.

ولهذا السبب يمكن أن تُعدّ مقالة أنور عبد الملك رائدة ليس لكونها قد أثارت اهتمام كتّاب لاحقين من العرب وغيرهم ناقشوا الاستشراق ومروا بها متفقين أو معارضين فحسب[٣]، بل لأنها في حدود المنظور المتكافئ الذي أخذ بالتكون داخل الفكر العربي في مطلع الستينيات حملت بذرة النزاع المعرفي في الاستشراق، رغم أن هذه البذرة ظهرت متفاوتة في قوتها ونموها منذ منتصف القرن الماضي. لكن النزاع المقصود هو المنطلق من الحس بالتكافؤ نهجًا ومادة وليس من الاختلاف الديني أو العرقي، ذلك لأن الأخير قائم منذ أن ظهر الإسلام والثقافة العربية الإسلامية واسعًا ومؤثرًا ومواجهًا للثقافات

الأخرى ومنذ أن توجهت جهود الكنيسة ضدها تمهيدًا للحروب الصليبية وما تلاها.

أما النزاع المعرفي والذي ميدانه الفكر وأدواته فإنه ينعكس بشكل أو آخر على ساحة الصراع السياسي وعلى إمكانية إدارة هذا الصراع، ولهذا لم يكن عبثًا أن تميز العقود الأخيرة بظهور الكتابة السياسية والميدانية والاجتماعية والاقتصادية عن المنطقة بغزارة لا تفهم دونما معرفة بمتغيرات السياسة الدولية. كما لم يكن عبثًا أن تتكرر الاهتمامات أو تزدوج بين السياسة والثقافة والفكر لدرجة أن (مستشرق) العهد القديم أو المرحلة التقليدية، ورجل العلاقات في الشعبة المختصة بالدائرة الاستعمارية، يترك اليوم مكانته أمام المستشار أو الدارس المختص الذي يبني استنتاجاته في طرائق التفاوض والعلاقة وتفجير الأوضاع أو تهدئتها على ما قدمه السلف له من ثوابت وهي ثوابت تجمع حصيلتها من فقه اللغة إلى دراسة الشخصية، ومن الأمثال إلى الشرائع والتقاليد، ومن معايشة النصوص العربية إلى الاستئناس بآراء الآخرين والتنصت إليهم[٤]، كما فعل دارسون متميزون من أمثال أنتوني نتنغ[٥]. ويقابل هؤلاء أيضًا عدد من الدارسين العرب الذين يجمعون الاهتمام السياسي بالثقافي ويرون أنهم أصحاب مهمة في صياغة مستقبل بلادهم حتى عندما ترفض السلطات منحهم هذه المكانة، ولا يعني هذا التقابل الاختلاف في كل شيء لكنه يعني تكافؤ الاهتمام والمعرفة، كما يعني ضمنًا من الجانب العربي الإسلامي عودة المثقف مؤثرًا في تكوين الرأي العام ورأب الصدع بين العامة والخاصة من خلال متغيرات حتمها واقع الصدام النفسي والسياسي والاقتصادي مع الغرب، وهو صدام اضطرت فيه العامة إلى الاستعانة بالمكونات الجمعية لمواجهة الإهانة والتحقير والعدوان من خلال الرد السياسي (كما حصل في حروب ٥٦ و٦٧و٧٣-مثلاً) والإفادة من سبل التحديث دونما خشية من التغريب المطلق، كما يحصل عند التعامل مع التعليم ووسائل الاتصال أيضًا في الساحة العربية.

لكن مرحلة العقود الأخيرة تعني أيضًا نماذج الدارسين الأمريكان والأوروبيين المختلفين اتجاهًا ومعرفة، تمامًا كما هو شأن الدارسين العرب والمسلمين، وكذلك الدارسين السوفييت واليابانيين... إلخ. إذ إن ساحة الاهتمام وجدت متنفسها الأوسع في سوح الاتصالات والنشر، وهكذا تكتسب المعرفة حريتها وقيودها في آن واحد لعبة تدفق المعلومات حسب القوى المتحكمة والمؤثرة رغم أن الإنسانية تمتلك قدرة خاصة على تمييز الجوهر من الركام والطيب من الخبيث بما يعني أن الركام والخبيث هو السائد، مجسدًا في الأكاذيب

والألاعيب ومجازر الموت والهلاك التي تدبر يوميًا لضمان تنفيذ فكرة تتيح حماية نفوذ قوة ما في المنطقة العربية وعلى حسابها، وهو ما تشهده العقود الأخيرة أيضًا، وبينما لا تعني الكتابات الغثة الطافية على السطح والخادمة للمصالح اللاإنسانية العقول المثقفة والنيرة، فإن الكتابات صاحبة القضية، مختلفة أو مؤتلفة، هي التي تهمنا في تكوين رؤية واضحة حول اتجاهات الدراسة والمعرفة. وإذا كان إدوارد سعيد قد ذكر عشرات الأسماء التي ميزها من غيرها، من أمثال ريمون سواب وشافر وكيرنان ونورمان دانيال وسندرسن، وذكر نديم البيطار أسماء آخرين معنيين بالدراسات الإنسانية عامة من ملاحظي أزمة الضمير أو الذهن الغربي (٦)، فإن واقع الحال منذ عقود يؤكد عودة الاتجاه الإنساني ثانية في الفكر العالمي في الرد على النزعات النفعية التي قادت الفكر إلى الحضيض محيلة إياه إلى هوامش في خدمة المصالح الاحتكارية.. وهذه العودة الإنسانية مهمة هي الأخرى عندما نريد دراسة المرحلة الجديدة في تعاملات المفكرين والمثقفين العرب مع حركة الاستشراق بمراحلها السابقة وما تلاها. إذ مهما تمايزت اتجاهات الدراسة عند هؤلاء وغيرهم ممن وعوا مهمة الكتابة ودور المثقف في هذا العصر، فإنها على الأقل تمضي بعيدة عن الخدمة النفعية والسقوط العنصري.

لكن هذا التمييز بين مستويات الكتابة عن الثقافة العربية الإسلامية وآثارها ينسحب أيضًا، أو ينبغي أن ينسحب، على نتاجات المثقفين العرب خلال هذه العقود الثلاثة أيضًا، بعدما حتم واقع الحال جدية أكثر في دراسة نتاجات الآخرين وأفكارهم، لا بقصد التصويب والإضافة حسب بل بقصد أداء المهمة اللازمة في ميدان المراجعة الأوسع لمكونات الثقافة العربية الإسلامية واكتشاف نصوصها واعتماد السبل الحديثة في تكوين الرؤية المناسبة إزاءها. وإذ تشتمل مراجعتنا في دراسة هذه الثقافة اليوم عشرات الدارسين العرب الآن فإن العقود الأخيرة ما فتئت تشهد كتابات مبسطة أو اعتيادية تعيد ما قدمه المصلحون والمفكرون في القرن الماضي وفي مطلع القرن العشرين، وهكذا لا يبدو كتاب الشيخ مصطفى السباعي الذي أعده ابنه للنشر مفيدًا في دراسة الاستشراق وهو يدحض أصلاً أبرز فرضياته المضادة لحركة الاستشراق، إذ إن الاتهام المطلق ضد المستشرقين دارسين مختصين منهم أو مستخدمين للمعلومات لصالح دوائر الخارجية في بلدانهم ليس صائبًا، وهو ينهي المجادلة أو يمنعها، كما أنه يحيلها إلى

أداة للقمع، ولم يكن مستغربًا أن نقرأ بعد حين أن المؤلف المستشرق الفلاني صحح له معلوماته، وعدل في وجهات نظره، بينما جاء نص آخر إلى شخص آخر، فما كان من الآخر إلا الاعتراف بخطئه.. إلخ. وبكلمة أخرى فإن الكتابة الإطلاقية لها مثالبها، كما أن تصور الأحكام على أنها نهائية لها مشكلاتها..

بينما يبدو سياق كتاب آخر للدكتور السامرائي خاسرًا هو الآخر رغم ميل صاحبه لتلمس تاريخ الجانب السياسي في الاستشراق، جراء خضوع المؤلف لاعتقاد مطلق بوجود تيار معاد اسمه (الاستشراق) يحتضن كل من كتب عن الإسلام والعرب. وهكذا عد (كارلايل) من بين المستشرقين، ولم يعرف علاقته بالفلسفة المتسامية وعلاقات ذلك في حدود تصادم الفلسفة بالمدارس النفعية والوضعية في أوروبا في النصف الأول من القرن الماضي[٧]. أما المشكلة الأشد فتتعلق بذلك الميل الانتقادي لدى عدد من المثقفين العرب منذ خاتمة الخمسينيات للإسراف في تحليل الذات تحت وطأة المناهج الاجتماعية، خالطين بين أحاسيسهم الإصلاحية وميلها الطبيعي لنقد المجتمع وبين مستلزمات الفصل بين هذه من جانب وبين الوقائع من جانب آخر. وهكذا أصبحت معالجات سانيا حمادي وحامد عمار وهشام شرابي وصادق جلال العظم وصلاح الدين المنجد وعشرات الأسماء الأخرى مزيجًا من النزوع الإصلاحي والتحليل والاستنتاج الموضوعي في خدمة الأحكام المسبقة، والتي سرعان ما لاقت استجابة حسنة لدى أصحاب الأفكار المتكونة بشكل ثوابت إزاء المجتمع العربي وآفاته ومشكلاته، وبينما تبقى بعض أفكار الكتاب العرب على قدر من الموضوعية، إلا أن طرائق إخضاع المعلومات غالبًا ما أدت إلى عزل ح الكاتب بالنقد الذاتي ومهماته عن استنتاجاته، وهي استنتاجات عامة ومطلقة في أغلب الأحيان تؤيد نزعات متأسسة في الفكر السياسي المعاصر إزاء المنطقة العربية[٨]. وإذ ترتسم أمام المصلح حالة المجتمع العربي والعائلة في أشد مواصفاتها تخلفًا تندرج وصفات متلاحقة للوضع الاجتماعي على أنه عشائري، اتكالي، متهرب، غير واقعي وغيبي. وإذ ينقطع التقييم عن ظرف التخلف والركود قبيل اشتعال فتيل الاحتراب، فإن هناك عشرات الأمثلة والوقائع التي تسنده وتوهم الآخر بأنه حقيقة ثابتة. وما يتكرر عند الدارس العربي أو زميله الأجنبي في مثل هذه الحالة عبارة عن حلقة متبادلة تتم داخلها الإحالة والإضافة والإعلان، لكنها حلقة شريرة لسوء الحظ عندما تصبح مادتها سبيلاً إلى تقييم شعب أو منطقة والتصرف نحوهما. ورغم أن النقد الذاتي هو السبيل الأول للإصلاح إلا أنه عند المبالغة والتعميم

وقصر النظر يتحول إلى عقاب مخز يستهوي الآخرين ضرورة لكنه قلما يكون نافعًا لكن نزعة أخرى أخذت بالتكون بعيدة عن تقريع الذات أو اتهام المستشرقين اتهامًا مطلقًا، ساعية نحو منهجية ورؤية واعية لذاتها أولاً ولشروط التنقيب في الماضي والحاضر العربي الإسلامي ثانيًا بعيدًا عن الانبهار بمعارف الآخر أو رهاب الأجانب أو مخاصمتهم لمجرد الاختلاف المتوقع في الرأي أو الموقف أو المعلومات، وهذه النزعة التي أخذت بالنمو خلال هذه العقود هي التي يهمنا أن نتوقف عندها لتفحص مداخلها إزاء الاستشراق بهدف تبين ملامحها العامة أو المشتركة، ومن ثم اقتراح مشروع رؤية بديلة للفكر الاستشراقي بمرحلتيه التقليدية والحديثة تفيد في رسم نهج أفضل في التعرف بالثقافة العربية الإسلامية بعيدًا عن المهمات السياسية المباشرة والسطحية لإرضاء الرغبات الآنية لوزارات الخارجية ومحاور نفوذها. والكتابات العربية التي زاملتها خلال هذه العقود نزعات متجردة وعلمية إزاء الثقافات الشرقية هي التي يمكن أن تتآزر في تكوين هذه الرؤية، والتي ترتسم ملامحها عند أنور عبد الملك وإدوارد سعيد وعبد الله العروي ومحمد أركون والطيب تيزيني ونديم البيطار ومحمد وقيدي وهشام جعيط ومحمد عابد الجابري وعشرات الأسماء العربية التي عنيت بالاستشراق وعلاقته بالفكر العربي خلال العقود الثلاثة الأخيرة. لكن جهد هؤلاء سوف يبقى منهجيًا فقط دونما عمل مكثف لدراسة مكونات الثقافة العربية الإسلامية وتراكماتها، دونما تفحص للمدونات القديمة أو الإسلامية بعدما مر قرنان ونصف في الأقل على خضوع المخططات والمدونات والوثائق لاهتمامات الآخرين منصفين أو غير منصفين.

ومهما كان الرأي النهائي بشأن تصحيحات الباحثين العرب والمسلمين بشأن بعض معلومات الدارسين الأوروبيين للإسلاميات أو بشأن إضافة العلامة طه باقر في علوم آثار وادي الرافدين أو كمال صليبي بشأن أصول التوارة غير الفلسطينية، فإن هذه جميعًا تنبه إلى إمكانية تحولات حاسمة في النظرة إزاء تاريخ الثقافة والديانات تلغي وتبطل نظريات سياسية كاملة ضد المنطقة العربية. وإذ تقع هذه الجهود في سياق (الرؤية) التي نحن بصدد تدارسها يمكن أن نسمي مبدئيًا مرحلة هذه الجهود بمرحلة النضج الفكري المتكافئ في تمييزها من:

(١) مرحلة مواجهة الغرب، مستعمرًا، ومتحديًا ومتطورًا

(٢) مرحلة اليقظة العربية الإسلامية مشوبة بالحاجة إلى الاستعانة بالماضي لمعادلة الشعور الكلي بالانسحاق أمام الخصم.

(٣) مرحلة الوعي القومي من جانب أو الوعي الإقليمي من الجانب الآخر، وهو وعي قاصر منسحب أمام مشاريع التجزئة.

إذ إن مرحلة النضج الفكري المتكافئ، القائمة على الحس المتزايد بالتكافؤ في مجتمع اليوم ليست قائمة في فراغ، وهي لا تنطلق من الوعي الأوسع بالحاضر ومكوناته وتداخلات علاقاته أو اختلافاته في المحيط الدولي فحسب، ب هي جزء من تاريخ علاقة الفكر العربي الإسلامي الحديث بحركة الاستشراق، متآلفة أو مختلفة. أي أنها تمتد إلى مرحلة الوعي الفكري بالتحدي القادم من الغرب منذ إخفاق المجتمع الإسلامي ومنذ تزايد الإحساس بالتحدي المتوجه نحو عصب التكوين العربي الإسلامي، وهو التحدي الذي رصده متنور ومطلع القرن التاسع عشر. ذلك لأن المواجهة المقترحة للتحدي المذكور انبعثت من حس مزدوج بالإحباط إزاء الواقع وبالاعتراف بمزية الخصم العلمية والدستورية. ولهذا لم يكن محمد علي في مصر يكتب عبثًا مثلاً إلى منشئ الفلسفة النفعية بنثام لتدريس ابنه عباس، كما لم يكن عبثًا أن يشهد الوطن العربي قيام عدد من الرحالة العرب بزيارة الغرب والكتابة عنه، ذاهبين من تونس ومصر ولبنان وسوريا والعراق..إلخ، والكتابة عما عرفوه وخبروه هناك[٩]. وجاءت كتابات خير الدين التونسي ورفاعة الطهطاوي وفرنسيس مراش وأحمد فارس الشدياق وغيرهم لتفصح ضمنًا عن انتقاد الواقع والسعي لتأكد أصول الديانة الإسلامية والتشريع الإيجابي ونقض واقع الحال على إنه ابتعاد عن هذه الأصول ومن ثم الدعوة إلى الإفادة عما هو إيجابي في حضارة الغرب ولا سيما علومه ومبادئ الحرية فيه ليكون هذا الأخذ بديلاً للهيمنة الأوروبية وهكذا عكست مثلاً إشارات خير الدين التونسي في أقوام المسالك في معرفة أحوال الممالك (١٨٦٧) للعلماء والمفكرين الأوروبيين اهتمامه بالمنجزات الأوروبية، مفصحًا، شأن محمد علي باشا بين رجال الدولة ورفاعة بين الكتاب والمصلحين، عن وعي بأهمية الجمع بين الكتاب والمفكرين والمصلحين، وهو وعي يتفاوت سعة وعمقًا بين الكتاب والمفكرين والمصلحين، وتتجسد بعض تعابيره في محاسبة الواقع وإدانته وتوجيهه أو الثورة عليه تارة ومجادلة المحتل ومؤسساته وقادته تارة أخرى، دون أن تعني المجادلة الأخيرة الانغلاق على ما عدّوه دافعًا لتقدم. ولهذا لم تكن كتب الرحلات أو الثقافة العامة هي وحدها المعروفة حينئذ، بل شهد المرحلة أيضًا ظهور -كتب بعضها متأثر بديكارت شأن كتاب (في التمدن) لمحمد أفندي قدري قبل أن نقرأ لطه حسين وأحمد لطفي السيد أو نستعيد أسلوب الغزالي في المحاججة والشك بقصد اليقين كما عرض له محمد عبده وآخرون.

كما ظهر أيضاً كتاب رسالة صديق لعبد الله النديم الذي عدّه فاروق أبو زيد سباقاً بشأن قضية الخلافة بينما كان كتاب سعيد البستاني الحاكم والمحكوم ذا طرح خاص لقضية الدولة وأصول الحكم قبل أن يتزايد الاهتمام بهذا الموضوع عند الكواكبي وغيره في إيضاح طبائع الاستبداد(١٠).

لكن المهم في هذا الوعي أنه خصّ الملامح الأولية البادية للاستشراق بالمجابهة والتعديل والتصويب دونما تشكيك مفرط بهذا الجهد. أي أن النصف الأول من القرن الماضي لم يشهد وجود حركة استشراقية مؤثرة أو غنية أصلاً، ولم يشعر مثقفو تلك المرحلة بتحد بالغ من طرفها في شؤون الثقافة العربية الإسلامية والإسلام ديانةً وهوية. وهكذا كان الشدياق مثلاً ينتقد جهل المستشرقين الإنكليز باللغة العربية، بينما كان رفاعة الطهطاوي يفصل بين اهتمامه بأفكار مونتسكيو في كتابه روح الشرائع ولاسيما تلك التي تخص مبادئ الحرية والعدل والمسماة وبين إشارات الأخير إلى الديانة الإسلامية، وهو يخلط بين أصول الدين والشريعة من جانب وبين وقائع الحكم العثماني من جانب آخر. ولهذا اعترض على مونتسكيو عندما قرن الاستبداد بالإسلام. ويكتب في تقديمه للعدد ٦٢٣ من الوقائع المصرية (١٨٤٢)، ما يخص الدين والشريعة لا الواقع.

الإفرنج بالذات فيلسوفهم مونتسكيو يعدون الحكومات الإسلامية من قبل المطلقات التصرف، والحال أنها مقيدة أكثر من قوانينهم.. فإن الحاكم الإسلامي لا يخرج أصلاً عن الأحكام الشرعية التي هي أساس للقوانين السياسية، ولاتساع الشريعة المحمدية، وتشعب ما يتفرع عن أصولها ظن من لا معرفة له أن ما يفعله حكام الإسلام لا وجه له في الشرع.. وقل أن يقدم ملك إسلامي على ما يخالف صراحة كتاب الله وسنة رسوله..(١١)

ورغم نزعة الاعتزاز البادية في حوار من طرف واحد في مثل هذه الحالة فإن هذا النمط من التصويب سائد في كتابات القرن التاسع عشر، وهو نمط يريد حماية أصول الدين لا التستر على فساد الأنظمة والدول. ومن الصعب أن نفترض إمكانية رسم الخطوط العامة للفكر العربي دونما اعتبار لمثل هذه الردود. ولهذا لا تراني اتفق مع العروي في اعتراضه على مناقشة مثل هذه الآراء، استشراقية كانت أم واردة على ألسنة المفكرين والساسة(١٢)، صحيح أن تحذيره من مغبة الاستيعاب لـ «المسلّمات المعرفية التي تبني عليها بحوث المستشرقين» مبرر عام، إلا أن إشارته إلى الأفغاني ليست دقيقة لأنها جردت ردود الأفغاني على رينان مثلاً من سياقها العام؛ فالأفغاني مثلاً خشي التغلغل الفكري الغربي بمقدار خشيته من الاحتلال

السياسي، حتى ان باحثًا محدثًا كنعيم عطيه يرى من خلال قراءة آثار الأفغاني أن خشيته من الأمر الثاني طاغية رغم أنه حامل للواء الثورة دونما تردد أو وجل[١٣].

أي أن ردود الشيخ جمال الدين الأفغاني لا تبدو ذات مغزى دون سياقين، الأول مهمته الإصلاحية لا تتوقف عند الحد، والثاني طبيعة الاستقبال المتزايد للمنجزات العلمية الغربية وبضمنها الفكر ومدارسه واتجاهاته. ويكفي أن يظهر التأثر في فرح أنطوان لاحقًا لينقل بعض أفكار رينان بشكل أو بآخر في تفسيره للرشدية. وإذا كان الشيخ جمال الدين قد رد على رينان إزاء بعض أفكاره، فإن مريده الشيخ محمد عبده قد فتح المناقشة لاحقًا مع فرح أنطوان بعدما تحاور مع مفكرين إنكليز كسبنسر وأقام علاقات عميقة مع بلنت من بين الرحالة والدارسين الإنكليز الذين التمسوا الراحة والسكينة في الفكر الإسلامي.

لكن جوهر الخطاب الريناني من حيث علاقته بالعقيدة العنصرية الأوروبية غاب عن ذهن الشيخ الأفغاني الذي عني بالرد والتصويب أو حتى التماس العذر لرينان في خلطه بين الإسلام والحياة السائدة في قرون الظلام يقول في تصحيح مقولة رينان في أن الإسلا مناهض للعلم:

«إن المرء ليتساءل. أصدر هذا الشر عن الديانة الإسلامية نفسها؟

أم كان منشؤه الصورة التي لها الديانة الإسلامية؟ أم أن أخلاق الشعوب التي اعتنقت الإسلام. أو حملت على اعتناقه بالقوة، وعاداتها وملكاتها الطبيعية هي جميعًا مصدر ذلك؟ لا ريب أن قصر الوقت المخصص للمسيو رينان قد حال دون جلائه هذه النقطة[١٤].

لكن الشيخ لم ينس مقارنة رجال الدين المسلمين بغيرهم، معترفًا ضمنًا بوجود عداء للفلسفة والعلوم بينهم، عازلاً بينهم في مثل هذه الحالة وبين أصول الدين، مشيرًا إلى أن زعماء الكنيسة الكاثوليكي ما زالوا في حينه يعارضون «التدريس والضلال- يعني العلم والفلسفة». ومثل هذا العزل من جانب والمقارنة والتقابل من جانب آخر سيتكرران بشكل أو بآخر في كتابات لاحقة عديدة. لكن الأهم عند ملاحظة تفاصيل التحاور مع المستشرقين يكمن في شكل مراجعته لفكرة رينان والتي خلاصتها كما يطرحها الشيخ الأفغاني «أن الأمم العربية غير صالحة بطبيعتها لعلوم ما وراء الطبيعة، ولا الفلسفة». ويوضح الشيخ في رده ما يلي:

١- أن الشعب العربي سار بعد الإسلام سيرًا مدهشًا في «طريق التقدم الذهني

والعلمي» وعندما توقف العلم لدى الآخرين كان العرب «يعيون تلك العلوم المندثرة».

٢- «أن العرب أخذوا عن اليونان فلسفتهم» فساعدوا في ترقية علوم الآخرين وأوضحوها واستكملوها، ولم تتمكن أوروبا من أخذها قبلهم، بل استقبلوا أرسطو «بعد أن تقمص الصورة العربية، ولم يكونوا يفكرون فيه وهو في ثوبه اليوناني على مقربة منهم». ويتساءل بعد ذلك: «أوليس هذا برهانًا آخر ناصعًا على مزايا العرب الذهنية وحبهم الطبيعي للعلوم؟».

٣- أنه لا يغمط الأمم الأخرى حضاراتها وصفاتها ودورها في خدمة الإسلام لكنه يستغرب ما يقوله رينان في إنكار كون الفلاسفة والسياسيين النابهين من أصول عربية، وأنهم «من أصل حراني أو أندلسي أو فارسي أو من نصارى الشام». ويصحح الشيخ ذلك قائلاً:

«أرجو أن يسمح لي أن ألاحظ أن الحرانيين كانوا عربًا، وأن العرب لما احتلوا -كذا- إسبانيا لم يفقدوا جنسيتهم، بل ظلوا عربًا وأن اللغة العربية كانت إلى ما قبل الإسلام بعدة قرون لغة الحرانيين، وكونهم قد حافظوا على ديانتهم القديمة وهي الصابئة، ليس معناه أنهم لم ينتموا إلى الجنسية العربية. وقد كانت أكثرية نصارى الشام عربًا غسانيين اهتدوا بهدي النصرانية. أما ابن باجة وابن رشد وابن طفيل، فلا يمكن القول بأنهم أقل عربية من الكندي بدعوى أنهم لم يولدوا في جزيرة العرب، وخصوصًا إذا اعتبرنا أن لا سبيل إلى تمييز أمة عن أخرى إلا بلغتها»[١٥].

ثم يرد هذه النظرة، التي ستنتقل عن ابن خلدون وتكرر عند عدد كبير من المستشرقين لا سيما غرونباوم وبرنارد لويس، مؤكدًا انتماء المرء وثقافته وتكوينه المشترك بصفتها عناصر مشكلة لهويته:

ماذا يكون لو قصرنا نظرنا على الأصل الذي ينتمي إليه العظم، ولم نأبه للنفوذ الذي سيطر عليه، والتشجيع الذي لقيه من الأمة التي عاش فيها، لو فعلنا ذلك لقلنا إن نابليون لا ينتمي إلى فرنسا، ولما صح لألمانيا أو إنكلترا أن تدعي كلتاهما الحق في العلماء الذين استوطنوها بعد أن رحل أصولهم إليها من بلدان أخرى!».

وواضح أن نية رنيان في التدليل على نظرته إزاء الذهن السامي، كما يسميه، قد غابت عن الشيخ الأفغاني، رغم أن رينان لم يطرحها تفصيلاً إلا في محاضراته اللاحقة، لكن أهمية مناقشة الشيخ في بنودها المذكورة في التصويب والإضافة تكمن في طبيعة الموضوع نفسه، والذي سيتفرع عنه اهتمامان رئيسيان داخل وسط الاستشراق نفسه من جانب وداخل

الوسط الفكري العربي من جانب آخر. كان رينان يؤكد على تعارض الإسلام والعلوم والفلسفة قائلاً إن العرب المسلمين بقوا شارحين لا مبدعين، فإن آخرين من المستشرقين سوف يمعنون في هذا المسعى تدليلاً وشرحًا، كما فعل كير وغيره. بينما كان بعض المفكرين العرب بين مطلع القرن العشرين ولغاية عقده الخامس يتجهون نحو امرين، أولهما العودة إلى أصول يونانية مقترحة لأقاليمهم، كما فعل طه حسين في مستقبل الثقافة في مصر (١٩٣٨). وثانيهما، اعتماد النهج المذكور جملة وتفصيلاً في تقديم الفكر العربي، كما فعل د.عبد الرحمن بدوي في عدد من كتاباته. أما التيار الأوسع فهو ذلك الذي تفرع عن مجالات الشيخ الأفغاني وصحبه، ماضيًا دون نتيجة نهائية في الاحتجاج كما فعل الشيخ محمد البهي في دراساته، أو متطورًا خارج بداياته في يقظة فكرية، منهجية ومعلوماتية في سياقي الهوية القومية الدينية والهوية القومية الإنسانية، لدرجة أنه استعاد طه حسين من بين آخرين منذ العقد الخامس.

أما الاستساغة الجارية لكتابات الغربيين أو المستشرقين المتصالحة مع العرب والمسلمين، شأن كتابات بلنت وبيرتن وبلغريت ولوبون وغيرهم فإنها مثلت في سياق الأخذ والتفاعل نقطة الضعف المتكررة في الفكر العربي الغض، إذ استعان (التقليديون) ودعاة استنساخ الماضي بهذه المدائح والاستجابات في تقديم خطاب إطلاقي يبنى على التمجيد ومعاداة الاختلاف[١٦] وكان هشام شرابي محقًا في الإشارة إلى أن بعض (الزاد الإيديولوجي جاء به الإصلاحيون من الغرب، كتابات المؤرخين المستشرقين الأوروبيين)، لا سيما تلك الآثار المترجمة التي روجت (لإطراء الإسلام)، لكن ملاحظة شرابي ينبغي ألا تؤخذ على أنها دقيقة تمامًا إزاء الفكر الإصلاحي، فهي تتجاوز الخلافات التي عالجها محمد عبده مثلاً، كما أنها تعوزها التحفظات إزاء النتائج المترجمة في المجلات والكتب، والذي سيتكاثر دون شك في عقود ما بعد الحركة الإصلاحية عندما ظهرت كتابات بندلي جوزي (تاريخ الحركات الفكرية في الإسلام -١٩٢٨) مترجمة، متزامنة مع كتاب إسماعيل مظهر عن تاريخ الفكر العربي[١٧]، مثلاً، ممهدًا لاهتمامات واسعة في هذا المجال كما يشير كشف أفرام بعلبكي في خاتمة كتابه مدخل إلى تاريخ الفكر العربي.

الهوامش

١- أنور عبد الملك: الاستشراق في أزمة، مجلة الفكر العربي، عدد ٣١، ١٩٨٣، ص ٧٠-١٠٥

٢- فؤاد زكريا: نقد الاستشراق وأزمة الثقافة العربية المعاصرة، مجلة الفكر العربي، عدد ١٠، ١٩٨٦.

٣- أنور عبد الملك: الفكر العربي في معركة النهضة، بيروت، دار الآداب، ط٣، ١٩٨١.

٤- «التنصت» ورد عند المستشرق رفائيل بتاي يُعدّ وسيلة من وسائل التعرف على العرب في القدس، وبتاي تلميذ بروكلمان وغولد زيهر وعاش في الأرض المحتلة، وخرج بانطباعات عامة وخاصة عنّا هو وغيره قبله بدائل للواقع والحقيقة في الوطن العربي.

٥- أبرز هذه الدراسات هو الاستشراق لإدوارد سعيد، أوضح علاقة (السيد-العبد) وظهورها في الكتابة الاستشراقية.

٦- نديم البيطار: حدود الهوية القومية: نقد عام، بيروت، دار الوحدة، ١٩٨٣.

٧- مصطفى السباعي: الاستشراق والمستشرقون: مالهم وما عليهم، بيروت المكتب الإسلامي، ١٩٧٩، ط٢، ص ٥٤.

٨- صادق جلال العظم: النقد الذاتي بعد الهزيمة، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٨.

٩- انظر نازك سابايارد: الرحالون العرب وحضارة الغرب، بيروت نوفل، ١٩٧٩.

١٠- فاروق أبو زيد، عصر التنوير العربي، بيروت، المؤسسة العربية، ١٩٧٨.

١١- المصدر السابق، ص ٤٥.

١٢- عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، الدار البيضاء: المركز العربي الثقافي، ١٩٨٣، ص ١١٧.

١٣- الفكر العربي في مائة سنة، معالم الفكر التربوي، بيروت: الجامعة الأمريكية، ١٩٦٧، ص ٤٣٤.

١٤- الأفغاني، الأعمال الكاملة، السياسة، ج٢، تحقيق محمد عمارة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٨١، ص ٣٢٢-٣٢٣.

١٥- المرجع السابق، ص ٣٢٨.

١٦- هشام شرابي، المثقفون العرب والغرب، بيروت،دار النهار، ط٢، ١٩٧٨، ص ٥٤.

١٧- أفرام بعليكي: مدخل إلى تاريخ الفكر العربي، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٤، ص ٨٠.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

١٤٥

أصولية أم أصوليات؟

د. فيصل سعد (*)

يذهب فريق من الإبستمولوجيين وعلماء اجتماع المعرفة إلى أن الخلط بين المصطلحات المتجاورة في اللغة أو الدلالة، وكذلك تشويه المفاهيم ومسخها هو من العادات الثقافية السائدة في البلدان المتخلفة وأحد المؤشرات الخطيرة على تخلفها وفوضى التفكير السائد فيها. وترجع هذه العادة المرضية، برأي هؤلاء، إلى غياب أو تهميش الفلسفة والعلوم الاجتماعية المعنية بصك المفاهيم أو نحت المصطلحات وترسيم الحدود بينها. وإذ الخلط بين المفاهيم واختزالها خطأ على المستوى المعرفي، فهو جد خطير على مستوى السلوك الاجتماعي، ذلك أن المفاهيم الخاطئة تفضي إلى ممارسات مغلوطة.

(*) باحث وأكاديمي سوري.

- العمل الفني: الفنان جورج عشي.

وفي ظل الزعامة الأمريكية للعولمة الجديدة، فإن ثمة «مجزرة» كبرى تاريخية تُرتكب بحق المفاهيم العلمية في سبيل قلب حقائق التاريخ ووقائعه الموضوعية. ولعل أخطر المفاهيم الأمريكية المقلوبة أو المقولبة هي الأصولية والإرهاب ونهاية التاريخ وموت الإيديولوجيا أو القومية، وكذلك نشر الديمقراطية وتحرير البلدا ن بالاحتلال والمدفعية و... الخ، تلك التي تنسف علم التاريخ وقانونيته المنطقية إذ تُعيد مفهمة دراما التاريخ أو مسلسله على مقاس وارتفاع المصالح الإمبريالية للولايات المتحدة.

وعلى هذا النحو من التخلف الثقافي العام القائم في بلداننا، وكذلك مسخ المفاهيم وقلبها من جانب القوى والإدارات المهيمنة في العالم «الجديد»، فإن المعنى السائد المعمول به للأصولية، هنا وهناك، ليس هو المعنى القاموسي الأصيل للكلمة. ذلك أن الأصولية، بالمعنى الأخير، تعني الانتماء للأصل والعودة إليه، فالأصولية اشتقاق عن «الأصول»، جمع أصل، وهي من هذا المنظور تعني الأصالة أو الأصلية Originality، وهذا هو، بالضبط، المعنى اللغوي الأصيل للأصولية، الذي يعيّن إحداثيات النسب التاريخي، والحسب الثقافي العام للجماعة المعنية والمجتمع أو الفرد المعني.

وأما العودة إلى الأصل، فلا تعني هنا «لوي» عنق الحاضر أو «قص» أطرافه في سبيل تفصيله على مقاس «صندوق» الماضي بفرض التمسك بحرفية الأصل والانصياع له أو الانغلاق عليه ضمن أطر ماضوية تحول دون رؤية أو مواكبة تطورات الواقع ومستجدات التاريخ. فالانتماء للأصل أو العودة إليه، بالمفهوم الإيجابي للأصولية، تعني، وتفترض بالضرورة التاريخية، إعادة تأصيله وتأهيله شرطاً ضرورياً لتوطينه في الحاضر عصراً دائماً في كل عصر.

ذاك هو الشرط الضروري للإبقاء على الأصل واقعاً حاضراً باستمرار، فالتمسك بالأصل والانتماء إليه لا يقومان على مسخ الحاضر أو اعتقاله في معتقل الماضي، وإنما على تطوير الأصل نفسه تبعاً لتطور الواقع ذاته. وعلى هذا النحو، فإن الوفاء «لمياه» الماضي يفترض، في الحالات الإيجابية، رفدها بمياه «حلوة» جديدة كي لا يغدو الماضي أو الأصل مستنقعاً راكداً يتهدد بالغرق والموت كل من يهوى السباحة أو الغطس في مياهه العكرة. وبتعبير آخر، إن العودة إلى الأصل أو النبع في مثل هذه الحالات ليست رجوعاً إلى الماضي بحرفيته تجنيداً للحاضر في خدمته والدفاع عنه كما هو بحد ذاته، وإنما هي



محاولة لتكرير مياه الماضي بحيث تصلح للشرب في أي وقت لاحق، فـ «النهر إذ يجري نحو البحر رافداً إياه بمياه نقية عذبة يكون مخلصاً لمنبعه وفياً لأصله».

والحال، يختلف المفهوم الشائع المبتذل للأصولية، أيما اختلاف، عن مفهومها القاموسي الأصيل أعلاه، فهي، بالمفهوم الأول المختزل، ظاهرة خاصة بقوم معين أو جماعة محدّدة يُراد بها، من جانب البعض، القدح والذم والتشهير أو التجريح والنيل من قدر وكرامة البعض الآخر، وهذا هو أكثر مفاهيم الأصولية ابتذالاً وسلبية.

فالأصولية، بالمفهوم «السوقي» الرائج أو الشائع في بلداننا، ظاهرة محض دينية تلبس لباس الطائفية، في حالات غير نادرة، فتبدو بمثابة «لعنة» تُلصق بهذه أو تلك من طوائف هذا المجتمع أو ذاك. ولطالما مفهوم الواقع يؤسس لواقع المفهوم، فإن المفهوم الطائفي «اللعين والملعون» للأصولية في بلداننا العربية هو واحد من الأسباب الكبرى للحروب الطائفية «العظمى» التي شهدتها وتشهدها هذه البلدان، اليوم وأكثر من أي وقت مضى.

وأما الأصولية بالمنطوق الغربي الرسمي، وحسب المفهوم الأمريكي المتطرف «الجديد»، فهي ظاهرة «عالم إسلامية»، إن لم تكن مرادفة للدين الإسلامي نفسه لدى عدد كبير من صقور المحافظين الجدد الحاكمين في البيت الأبيض والبنتاغون الأمريكيين. المفهوم المبتذل الذي عبّر عنه الرئيس الأمريكي جلياً ،عندما توّعد، في وقت سابق ومن على متن طائرته، شعوب العالم الإسلامي بحرب «صليبية» ستبدأ دونما نهاية مجدولة. وهذا المفهوم

الأمريكي للأصولية، بشكل عام، والأصولية في العالم الإسلامي، بشكل خاص، هو واحد من أبرز وأخطر الخلفيات الثقافية لسلسلة الحروب الأمريكية الأخيرة ضد عدد من شعوب البلدان الإسلامية تحت مسمى «الحرب على الإرهاب» ومواجهة الجماعات والشعوب «الإرهابية».

وبغرض الخروج من دائرة التناقض والخطر التي تحكم المفهوم الضيّق والمبتذل للأصولية سارع فريق من الأكاديميين إلى «صك» مفهوم أكاديمي للأصولية يجمع بين معناها اللغوي الاشتقاقي الأصيل والمعنى الشائع المبتذل الدخيل. وقد اتفق هؤلاء على حقيقة أن الأصولية ظاهرة عالمية كونية ومسألة اجتماعية عامة إذ تعني كافة الأمم والشعوب ليس في حقل اجتماعي واحد فحسب، وإنما في كافة حقول الواقع الاجتماعي المتعددة.

وقوام الأصولية، بالصورة الأكاديمية، هو الاعتداد بامتلاك الحقيقة المطلقة، من جانب ما، على خلفية الاعتقاد بالتفوق المطلق على الآخرين، ودائماً بدعوى الانتماء إلى هذا أو ذاك الأصل السلف الذي قال وجاء بكل شيء، مرة واحدة وإلى الأبد، إذ لم يترك شيئاً واحداً آخر يقوله الخلف أو يأتي به من جديد. الاعتقاد الذي يدفع أصحابه، في النهاية، إلى محاولة فرض عقيدتهم أو مبادئهم على الأطراف الأخرى بالتضليل أو بالإكراه المادي، في حالات غير نادرة.

وعلى هذا النحو، فإن الأصولية، بالمفهوم الأكاديمي للكلمة، تعبير عن حالة توتاليتارية أو نزعة شمولية كلآنية تمتاز بخصائص ثلاث رئيسية هي الجمود والثبات في مواجهة التطور والحركة، وكذلك الماضي في مواجهة الحاضر أو التراث في مقابل الحداثة، ثم التعصب أو التحيز الأعمى في مواجهة الحياد والموضوعية.

والأصولية بذلك تنسف كلاً من العلم والعلمانية والديمقراطية. فالأصولية عقيدة مغلقة تقوم على الزعم باستحواذ حقائق مطلقة، وأما العلم فهو قيمة معرفية تقوم على حقائق نسبية في حالة «ولادة» دائمة خلافاً لحقائق الأصولية الناجزة المزعومة التي تولد دفعة واحدة مكتملة، عابرة للزمان والمكان.

وفيما تقوم الأصولية على التمييز بين الناس، الأفراد والجماعات، على أساس الدين أو المذهب السياسي والانتماء الإثني أو الأصل العرقي و...الخ، فإن العلمانية، خلافاً لذلك، تدعو إلى المساواة بين الناس بالقيمة الإنسانية والمجتمعية بصرف النظر عن المعتقد الديني أو

السياسي أو العرق واللون واللغة وغير ذلك. ولطالما العلمانية هي محور وأساس الديمقراطية،فالأصولية بنسفها للعلمانية، نسف، بالنتيجة، مبنى الديمقراطية. وإذ تقوم الديمقراطية على الحوار ، فإن الأصولية نقيض الحوار، تماماً، على خلفية «نفي» الآخر والدعوة إما إلى تدجينه أو إلى تصفيته.

ولعل الفيلسوف الفرنسي الكبير روجيه غارودي هو أبرز الأكاديميين الذين ساهموا في مفهمة الأصولية بهذا المفهوم الأكاديمي المحايد والعريض. وتبعاً للفيلسوف ذائع الصيت ،لسنا، اليوم كما في الأمس، بصدد أصولية واحدة فحسب، وإنما بصدد أصوليات متعددة تعدد حقول وميادين الحياة الاجتماعية، المعرفية منها والسياسية والدينية. وفي كتابه الهام «الأصوليات المعاصرة» يُورد غارودي، من موقع الفيلسوف العقلاني البارع والباحث الموضوعي المحايد اللامع، أبرز وأخطر تلك الأصوليات «المدمرة» على النحو التالي :

أولاً- الأصولية العلموية، التي تزعم أن العلم إبداع أوروبي، وهو، بصفته تلك، حزمة من الحقائق المطلقة والمعارف الناجزة المكتملة، وبالتالي، فإن العلماء الأوروبيين هم رجال العلم الأصليين الذين ينتجون العلم من ألفه إلى يائه، وما على الأمم والشعوب الأخرى إلا «نقل» أو اجترار معارف أجيال العلماء الغربيين. وعلى هذا النحو تنسف العلموية سمتين بارزتين للمعرفة العلمية، وهما النسبية والتراكمية اللتان تساهمان، إلى حد بعيد، في تمييز العلم عن الأشكال الأخرى للمعرفة البشرية، كالأسطورة والدين والفلسفة والآداب والفنون وغيرها. و لا بأس أن نذكر هنا القول المأثور الذي أتى عليه عالم الفيزياء الشهير نيوتن في هذا المجال «وقفت على أكتاف علماء الفيزياء من الأجيال السابقة، فاستطعت مشاهدة «الطبيعة» إلى مسافات أبعد من تلك التي شاهدها العلماء السابقون».

ذلك أن العلم قيمة معرفية تقوم على النسبية والتراكمية إذ تتطور باستمرار مع تقادم الأجيال وتتالي الآجال. والعلم بذلك ،نقد حقيقي مباشر للعلموية، كأصولية تزعم لنفسها القدرة المطلقة على حل أو قهر كافة ظاهرات الطبيعة ومسائل المجتمع والإنسان، في الوقت الذي يبدو فيه، جلياً، عجز العلم وتطبيقاته المادية،حتى حينه، عن حل عدد كبير ومتزايد من تلك المسائل والظواهر.فليس ثمة سيطرة تكنولوجية، ولو جزئية، على الكثير من ظاهرات الطبيعة (كالبراكين والزلازل وهيجان الأبحار والمحيطات

«تسونامي» و...)، وفيما يقف العلم اليوم عاجزاً عن التصدي للعديد من الأمراض (كالسرطان والآيدز والسكري و...)، فإن تطبيقات العلم العسكرية تنهزم، وقد انهزمت غير مرة، أمام أصحاب الإرادة على هزيمة الاستعمار ونيل السيادة الوطنية، والحق، لقد انهزم، في جنوب لبنان، الجيش الذي «لا يُقهر» مصعوقاً بصاعق «الله أكبر».

ولطالما كان الغرب، ولا يزال، مسقط رأس الكشوفات العلمية والابداعات التكنولوجية، بشكل عام، فإن الأصوليات السياسية التي شهدها الغرب، ويشهدها اليوم، كالنازية والفاشية و«الصهيونية المسيحية» الجديدة، تعود «في جزء منها» إلى الأصولية العلموية هناك، تلك التي ولّدت حافزاً لدى قوى الغطرسة الاستعمارية في الغرب على استعمار «العوالم» المتخلفة بالعلم والتقنية بذرائع تمدينها أو اكتشافها والتعرف عليها.

وفيما انتحرت النازية بـ«خنجر» إرادة الشعوب وكرامتها، فإن «البوشية» (نسبة إلى بوش) تنتحر اليوم في العراق بالخنجر ذاته، الأمر الذي يؤكد، بصورة قاطعة، حقيقة أن التفوق العلمي أو التكنولوجي لايكفي لتثبيت اجتياح العوالم الأخرى ومحو هويتها أو كسب المعركة معها. وعلى هذا النحو، فالأصولية العلموية تدفع، وقد دفعت بالفعل، أصحابها من الأصوليات السياسية المريضة إلى الانتحار الجماعي بعد أن دفعت بهم إلى استعمار الشعوب ونحرها.

والعلموية، في تصورها العلم قيمة خارقة أو مفارقة، تجهل أو تتجاهل الأهمية المعرفية والأخلاقية لأشكال المعرفة الأخرى المتعددة. فالعلم، تبعاً لها، معرفة مطلقة شاملة تحتل كامل مساحة الوعي أو الإدراك البشري، وما عداه من معارف أخرى لا قيمة معرفية له إلا بالقدر الذي يؤكد به الزعم «الأصولي» بأن العلم جواب وعلاج مطلقين لكل أمر أو شيء في العالمين، وتبعاً لذلك، فإن الفلسفة الوضعية هي فلسفة الأصولية العلموية و مرجعية مزاعمها المعرفية المغلقة.

وبإفرادها العلم معرفة عامة مطلقة، فإن العلموية تختزل ضروب المعرفة الأخرى، أو قل: الثقافة بصورة عامة، بالعلم وحده فحسب. واختزال الثقافة، بهذه الصورة الأصولية، يختزل الإنسان ببعد واحد، فقط، من أبعاده المتعددة، وبالنتيجة يبرز الإنسان ذو البعد الواحد (الإنسان العلموي) وهو نفسه الإنسان وحيد البعد، بمعنى الإنسان الذي يقبل، وربما ينشد، التكيف مع واقع المجتمع

الرأسمالي السوقي أو السلعي القائم، بعيداً عن التفكير بالانقلاب عليه مدخلاً لبناء واقع إنساني آخر بديل؛ وهذا هو، بالضبط، الإنسان المصاب بداء الاغتراب الاقتصادي والاستلاب الإعلامي الذي أشارت إليه وحذرت من وبائه المدرسة الماركسية بشكل عام ومدرسة «فرانكفورت» بشكل خاص.

ولطالما الجانب المادي الملموس للأشياء أو الكائنات، بما فيها الإنسان، هو، تبعاً للعلموية، الموضوع الممكن الوحيد للعلم، فإن جوانب الإنسان غير المادية، وجوانب محيطات الكون الأخرى غير المرئية ليست مواضيع علم إذ لا وجود فعلياً لها إلا في أذهان أو تصورات من يتصور وجودها من «الميتافيزيقيين غير الوضعيين». وعلى هذا النحو تبرز العلموية هنا بصورة المادية الفجة التي تختزل الوجود الكلي بالموجود المرئي الملموس مختزلة، بذلك، المعرفة العلمية بمعرفة حسية مبتذلة أو سطحية تطال سطح الشيء أو خارجه دونما باطنه أو جوهره. وإذ العلم هو، أولاً وبالدرجة الأولى، علم الباطن والمحتوى، فإن العلموية مجرد معرفة حسية إحصائية بقشور الظاهرات الطبيعية منها والاجتماعية والفكرية. وفي حالات غير نادرة، يظهر الشيء على غير حقيقته أو باطنه، وهنا تكمن أهمية العلم في الكشف عن حقائق الأشياء غير المرئية أو اللامنظورة القابعة هناك بعيداً عن متناول الحواس، وبتعبير ماركس الشهير: «لو كان باطن الشيء كخارجه لغدا العلم أمراً نافلاً».

على هذا النحو تبدو الأصولية العلموية واحدة من أخطر الأصوليات على حاضر ومستقبل البشرية. وفيما كانت العلموية ركيزة أساسية لأصوليات سياسية سابقة، كالنازية والفاشية بصورة رئيسية، فهي اليوم، وأكثر من أي وقت مضى، تقوم على الدعوة إلى تطبيق العلم وتجنيده في خدمة أغراض سياسية متطرفة وغايات اقتصادية أنانية بقوة وسلاح آلة الحرب العسكرية وتكنولوجيا الدمار الشامل الكيماوية والنووية.

ثانياً- الماركسوية أو الأصولية الستالينية (نسبة إلى ستالين) نموذجاً للأصوليات السياسية الأخرى الشمولية أو التوتاليتارية التي تحكم هنا أو هناك على خلفية الزعم بامتلاك الحقيقة المطلقة والحق المطلق في حكم البلاد والعباد. وفيما تزعم الماركسوية لنفسها النسب أو الحسب الماركسي، فإنها أبعد ما يكون عن الماركسية نفسها، أو قل: هي مقلوب الماركسية على خلفية الفهم المشوّه أو الدوغمائي للنص الماركسي، الذي انتهى

بالماركسويين إلى النظر فيه وكأنه نص قرآني أو إنجيلي مقدّس.

والماركسوية، على هذا النحو الماركسوي الدوغمائي المغلق، هي أصولية شبه دينية أو أصولية دينية بدون دين، وبتعبير غارودي، أصولية لاهوت بلا إله. ذلك أن ماركس، تبعاً للماركسوية، هو «الرسول» الذي تلقف كامل «وحي» التاريخ، فيما الماركسية نصوص إنجيلية أو قرآنية تقوى على كل نقد واجتهاد عابرة، بذلك، حدود الزمان والمكان، الأمر الذي حمل ماركس نفسه، ذات مرة، على القول الشهير في هذا المجال «أنا ماركس لست ماركسياً».

وبالفعل، قامت الستالينية باختزال الماركسية إلى مبدأ واحد هو مبدأ المادية الإلحادية وثلاثة قوانين «خشبية» وخمسة مراحل تاريخية حتمية. الأمر الذي أفقد الماركسية الروح، التي هي النقد والجدل والتاريخ، لتغدو، في النهاية جثة هامدة جامدة لا روح فيها ولا نفس، أو لا دنيا لها ولا آخرة، وهذه هي الدوغمائية نسقاً من المبادئ والقوانين المطلقة.

والماركسوية، بهذه الأصولية الدوغمائية المقدسة، هي الوجه الآخر لنفسها كأصولية علموية، ذلك أن الستالينية كانت قد اختزلت، كذلك، مشروعها التاريخي بهدف وحيد هو اللحاق العلمي - التكنولوجي بالمجتمع الغربي، عاكفة، بذلك، عن الهدف الإستراتيجي الكبير للمشروع «العتيد» وهو بناء مجتمع آخر جديد يقوم على التعددية الحزبية والديمقراطية السياسية والعدالة الاجتماعية. الأمر الذي «ساق»نفسه، في نهاية المطاف، إلى سقوط المشروع على مستوى الهدف الثاني رغم نجاحه، إلى حد بعيد، على مستوى الهدف الأول، التقني.

وعلى هذا النحو، فإن الماركسوية أو الأصولية الستالينية هي، في الوقت نفسه، أصولية عقائدية وعلموية من نوع أو نمط شديد الخصوصية. وهي، بذلك، نفي سلبي للماركسية التي هي منهج نقدي يستجوب الواقع على نحو تجريبي وليس أمام «قضاة» المبادئ الخشبية والقوانين الحجرية، فالماركسية ليست فلسفة مادية أو منظومة عقائدية، وإنما هي رؤية نقدية جدلية للكون تقوم على الوعي والذات والحرية بالقدر الذي تقوم به على الوجود والموضوع والضرورة. وبهذه المناسبة يكتب أنجلس: «إن مادية فيورباخ أفقر، بكثير، من جدلية هيغل».

ثالثاً- الأصولية الطائفية، وهي أصولية ذات مزاعم دينية تقوم على نسف الوحدة الإبراهيمية للأديان السماوية وكذلك السلوك في ضوء معادلة تسييس

الدين وتديين السياسة لهاتاً وراء غايات عنصرية أو مصالح متطرفة أنانية. وفيما تقوم الأصولية العلموية، وكذلك الماركسوية، على الزعم بامتلاك الحقيقة النهائية حول شؤون الدنيا والأمور «الأرضية»، وبالتالي تكذيب الآخرين حول الأمور والشؤون نفسها، فإن الأصولية الطائفية تقوم على الزعم بامتلاك الحقائق المطلقة حول أمور «السماء» وشؤونها، وبالنتيجة تكفير الغير وقذفه بـ «النار والجحيم».

ولطالما الدين «أفيون» الشعوب، وهو كذلك في الحقيقة، ناهيك عن استحالة التحقق التجريبي من «مزاعم» عدد كبير من قضايا الدين ذات الصبغة الميتافيزيقية المرتبطة بالأمور والمسائل الغيبية، فإن خطورة الأصولية الطوائفية تغدو مضاعفة. وبالفعل، مقابر التاريخ ملأى بجثث ملايين البشر الذين قضوا ضحايا حروب طائفية مدمّرة. ولعل الأصوليات التالية هي أبرز الصور الدينية للأصولية الطائفية :

١-المسيحوية، وهي الفهم المبتذل أو الوعي المغلوط اللاتاريخي لحقيقة الدين المسيحي. وتؤلف الأصولية المسيحوية محتوى ومضمون إيديولوجيا التمركز الأوروبي أونظرية المركزية الأوروبية في زمن الهيمنة الإستعمارية الفرنسية والبريطانية، والتمركز الأمريكي الجديد في هذه الآونة. وفيما قام التمركز الأول على الزعم بتفوق أوروبا، والغرب بشكل عام، بذريعة التدين بالمسيحية، جاهلاً أومتجاهلاً حقيقة أن الشرق هو مسقط رأس المسيح والمسيحية، فإن التمركز الثاني يقوم، لا سيما في ظل المسيحوية المتصهينة التي تحكم رؤى وقلوب فريق المحافظين اليمينيين الحاكم اليوم في الولايات المتحدة، على مزاعم الفهم المبتذل الجديد للمسيحية نفسها، وهو، بطبيعة الحال، مفهوم اللوبي الصهيوني المزوّر للدين المسيحي وقد تم تفصيله على مقاس مصالح إسرائيل في هذه المنطقة والعالم.

وتبعاً للمسيحوية، فإن العالم الآخر لايستحق أن يكون أكثر من موضوع استعمار أو استغلال من جانب العالم المسيحي، وقد عبّرت هذه النظرة الاستعلائية للذات المسيحية والدونية تجاه الذوات الأخرى غير المسيحية، عن نفسها بالحملات الصليبية القروسطية ومزاعم المستشرقين الباطلة، في حالات عديدة، وكذلك الحملة الأمريكية الحالية على المنطقة العربية، التي هي، بتعبير الرئيس الأمريكي، حملة صليبية جديدة تحت عنوان «من ليس معنا، فهو ضدنا».

وعلى خلفية تلك النظرة المزدوجة، للأنا والآخر، تبيح الأصولية المسيحية

استغلال الآخرين واستعمارهم. وحسب غارودي فإن «سياسة الاستعلاء والغطرسة من جانب الغرب، التي تقوم على النظر للشعوب الأخرى كتجمعات قطعان، قد أفرزت أصولية عنصرية متطرفة أخذت تتنامى وتجتاح عدداً من البلدان الغربية».

ويتطرق غارودي للكتب المدرسية ووسائل الإعلام التي تلعب دوراً خطيراً في تعزيز الأصولية وتفاقمها في تلك البلدان، قائلاً : «تقدّم وسائل الإعلام ومدارس التعليم في الغرب الإسلام، للأطفال والناشئة وعموم الناس الآخرين، بصورة كاريكاتورية مشوّهة، الأمر الذي ينسف لدى هؤلاء المضلّلين الوعي بوحدة الأديان السماوية وتكاملها».

ويذهب غارودي في نقده للمسيحوية في البلدان الغربية إلى أبعد من ذلك، فيقول : «في بعض جامعاتنا ثمة تمييز عنصري، إذ تشترط على الطالبات المسلمات نزع الحجاب عن رؤوسهن عند مدخل الجامعة. والحقيقة هي أن الحجاب علامة خارجية على انتماء الطالبة المحجبة للديانة الإسلامية، تماماً كما هي دلالة أو علامة الصليب بالنسبة للطالبة المسيحية ونجمة داوود بالنسبة للطالبة اليهودية». والأخطر من ذلك هو أن الغرب، باسم تصور أصولي للدين المسيحي، يمارس عملية سطو ونهب لثروات الشعوب الأخرى وسيادتها، متسبباً بذلك في قتل نحو خمسين مليون إنساناً في كل عام. وبتعبير غارودي، هناك هيروشيما (إشارة إلى القنبلة الأمريكية على هيروشيما) تُلقى سنوياً على رؤوس الشعوب المستضعفة من جانب أساطيل الأصولية المسيحوية وطائراتها».

٢- الأصولية الصهيونية أو اليهودوية، ولعلها أكثر الأصوليات الدينية أصولية ودموية، فالأصوليات الطائفية الأخرى تقوم على تحريف النصوص الدينية الأصلية لأغراض سياسية عنصرية أو نفعية أنانية، فيما تنسف اليهودوية كامل النص الأصلي للدين اليهودي لتغدو، في النهاية، نقيضه أو مقلوبه تحقيقاً لأغراض أخرى إضافية أكثر عنصرية وبربرية، وهي إقامة دولة يهودية، وتوسيع رقعتها، تباعاً، على «أنقاض» حقوق تاريخية لشعوب أخرى أصيلة، الأمر الذي يخالف، تماماً، نص التوراة الأصيل لطالما أن النزول بـ «إله إسرائيل» إلى الأرض بصورة «دولة إسرائيل» هو من «التابو» الذي ينسف «قدسية» الدين اليهودي في «طبعته السماوية» الأصلية.

ولا بأس أن نذكر هنا ما يذهب إليه غارودي في هذا المجال : «بمعزل عن التراث الكبير للأنبياء اليهود، وعلى الرغم من الإدانة الجذرية للصهيونية السياسية من جانب أكثرية الحاخاميين في ذلك الحين، الذين كانوا يندّدون بهذا الإحلال لدولة إسرائيل محل إله إسرائيل، فقد قامت دولة مؤسسة على أشد المبادئ بذاءةً.

إن إسرائيل تنتظم استناداً إلى تصور للدولة مذهبي وعنصري، إذ هي تقدّم مثلاً نموذجياً عن الأصولية، فالحاخاميون الأصوليون، إذ يرفعون التوراة كعنوان للملكية موقعة من «الله»، إنما يقدّمون الذريعة الإيديولوجية لطرد وقتل المواطنين العرب الأصليين من مسلمين و مسيحيين...».

على هذا النحو تبدو اليهودية نقيض اليهودية ومقلوبها، ولطالما هي كذلك «فإنها أكثر الأصوليات الدينية وحشية ودموية، وقد عبّرت عن نفسها،من حيث هي كذلك، بالمجازر وسلسلة الحروب العنصرية التي ارتكبتها، ولا تزال، الأصولية الإسرائيلية ضد الأراضي والشعوب العربية على مدى الستين سنة الأخيرة الماضية، مدعومة في ذلك من جانب القوى الإمبريالية المهيمنة على المنظمة الدولية التي ترعى، منذ البداية، مشروع «إسرائيل» في المنطقة العربية عضواً كامل العضوية فيها، مع أنها «دولة» لا دستور مكتوباً لها من شأنه رسم الحدود أو ترسيمها ؟؟!

وتنعكس اليهودية، كإيديولوجيا صهيونية، في أطروحات ومزاعم عدد كبير من منظري الحركة الصهيونية وقادة الدولة الإسرائيلية في المنطقة العربية. فهاهو بن غوريون يقول: «بالدم والنار سقطت يهودا و بهما وحدهما ستقوم». ويصيغ مناحم بيغن فلسفته على مبدأ: «أنا أحارب، إذن، أنا موجود». ويذهب جابوتنسكي إلى حد الزعم: «نزلت التوراة من السماء محفورة على السيف». وفيما تضع راية إسرائيل نجمة داوود بين خطين زرقاوين (هما الفرات والنيل)، فإن حدود إسرائيل، تبعاً لـ موشي دايان، رئيس الوزراء بأغلبية ساحقة: «هناك حيث يمكن أن يصل إليها، تباعاً، الجندي الإسرائيلي ممتطياً صهوة دبابته».

٣- وفيما تقوم الأصولية الإسلامية على حركات وجماعات الدعوة إلى الانغلاق على الذات والشروع بأعمال القتل والتخريب وكذلك إشاعة الفوضى والشغب والتحريض على خلفية التمايز الديني عن الآخرين، ودائماً تحت قناع مزاعم وفتاوى إسلاموية لاتمت بصلة لجوهر الديانة الإسلامية الأصلية، فإن غارودي يؤكد، خلافاً للخطاب الغربي- أمريكي الجديد، على حقيقة أن «الأصولية ظاهرة عالمية، والإسلاموية، كممارسة سياسية، ليست وليدة نفسها، وإنما هي نتيجة للمسيحوية الممتدة من الحملات الصليبية السبع إلى الحملة الأمريكية الصهيوصليبية الجديدة على المنطقة العربية، كما أنها رد فعل على الأصولية اليهودية التي تواصل الأصولية الغربية وتتزامن معها اليوم كما في الأمس القريب...».

وأما الإسلاموية، كإيديولوجيا أصولية، فتقوم على تحريف الإسلام أو حرفه باتجاه خدمة أغراض طائفية أوجماعوية ضيقة وأنانية، وبالنتيجة اختلاق «سور صيني» بين الطوائف والجماعات أو المذاهب

المتعددة والمختلفة، ودائماً في سبيل تحقيق مآرب سياسية أو منافع مادية خسيسة ودنيئة.

هذا من المنظور الإيديولوجي السياسي ،وأما من المنظور المعرفي أو الإبستمولوجي، فإن الأصوليين الذين تعهدوا ،من تلقاء أنفسهم دونما مؤهلات أو كفاءات ضرورية ،مهمة تحليل أو استنطاق نصوص الدين الأصلية باتجاه، أو على مقاس، ما في أذهانهم من تصورات مغلوطة مسبقة وما في«بواطنهم» من ضغائن وأحقاد دموية ، قد لعبوا دوراً خطيراً في نشأة الإسلاموية وتفاقمها كأصولية دوغمائية وحشية، شأنها في ذلك شأن الأصوليات الأخرى.

والأخطر من ذلك هو أن هؤلاء قد طرحوا أنفسهم للآخرين وكأنهم «الإكليروس» الذي يعنى بمنح جوازات السفر إلى نعيم الجنة أو جحيم النار. وبهذه المناسبة يرى الفيلسوف غارودي أن الإسلاموية تعود، في جزء كبير منها، إلى رهط من فقهاء الإسلام الذين جانبوا أو حرّفوا حقيقة الدين الإسلامي إما بوعي سياسي خبيث أو بدون وعي بحقيقة الدين الحنيف.

على هذا النحو، تبدو الإسلاموية منظومة مغلقة من المزاعم غير الإسلامية، فهي أصولية تنسف جوهر الإسلام وحقيقته، في الوقت الذي تدّعي الانتماء إليه جوهراً وأصولاً. ذلك أن القرآن، كما يذكر غارودي في كتابه «العتيد »، يدعو إلى الاجتهاد والفهم أكثر من سبعمئة مرة، كما أنه يدعو المسلم إلى التأمل والاتصال الروحي بربه دون توسط إكليركي، أي دون جواز سفر من أحد، كأن يكون الفقهاء من متعهدي الطريق إلى «الله» و جنات النعيم. وبالنتيجة، ودائماً حسب غارودي، فإن الإسلام بحاجة إلى فقه تحرير يلعب الدور الكبير الذي لعبه لاهوت التحرير في مواجهة أو مناهضة المسيحوية في أميركا اللاتينية.

والحال، في ظل الحرب على الإرهاب المزعوم صار سائداً، في الغرب وفي أوساط عدد كبير من السياسيين والمثقفين العرب، أن الأصولية ظاهرة محض إسلامية، وأن الحرب المزعومة هي، بتعبير الرئيس الأمريكي، حرب ضد الإرهاب الأصولي في المنطقة الإسلامية، والعربية بصفة خاصة. ولطالما يرى المحافظون الجدد الحاكمون في أمريكا أن الدرس الذي استخلصوه من هجمات أيلول عام ألفين وواحد يقتضي منهم مهاجمة «الإرهابيين» في عقر دارهم، تغدو، والحال هذه، كافة القوى والفصائل الوطنية التي تقاوم الغزاة المهاجمين، جماعات إرهابية لافرق واضحاً بينها وبين الجماعات الإرهابية حقاً، تلك التي قامت بهجمات أيلول وغيرها من هجمات دموية أخرى حصلت في مناطق مختلفة من العالم بما فيها المنطقة العربية !!.

وفي ظل هذا الخلط المقصود والخبيث بين هذه الجماعات المقاومة للاحتلال وتلك الجماعات الأصولية الإسلاموية تبرز أهمية أو استراتيجية التأكيد على الفارق النوعي الكبير بين المقاومين والإرهابيين على خلفية التمييز الواضح أو الجلي بين المقاومة الوطنية والإرهاب الذي يبدأ من حلقة الاعتداء على أرواح وممتلكات الناس الآخرين وصولاً إلى حلقة الإحتلال الأجنبي الذي هو أعلى درجات الإرهاب.

ومهما يكن، فإن الفارق بين المقاومة والإرهاب في المنطقة العربية، والإسلامية بصورة عامة، هو بند من بنود الفارق الكبير بين الإسلام والإسلاموية. فالإسلام هو دين المقاومين الوطنيين في لبنان والعراق وفلسطين وغيرها من البلدان الإسلامية التي تتعرض للاحتلال الأجنبي أو التهديد به، فيما الإسلاموية هي دين الإرهابيين الإسلامويين على غرار المسيحوية واليهودوية ديناً للاحتلال الصهيوأمريكي في الوطن العربي وغيره من الأوطان الأخرى المستضعفة..

وعلى هذا النحو، ليست الجماعات أو الفصائل التي تتخذ من الإسلام عقيدة ومرجعية هي جماعات إسلاموية بالضرورة، ولو كان الأمر كذلك لتساوى الإسلام والإسلاموية. فالجماعات التي تتخذ من الإسلام وقوداً روحياً في مقاومة الاحتلال هي جماعات إسلامية بامتياز، ذلك أن القنابل العنقودية الصهيوأمريكية لا يمكن مواجهتها والانتصار عليها، في ظروف رخاوة جيوش العلمانية الإسلامية المزعومة إلا بقنابل بشرية «فتيلها» هو الإيمان بالله واليوم الآخر، في حالات تاريخية غير نادرة. ذلك أن الأفكار، والدين ضمناً، تغدو قوى مادية تصنع التاريخ إذا ما كانت حواملها الاجتماعية من صنف الثوّار المقاومين للاحتلال والمستعمرين.

وأما بعد، فإن العالم، اليوم وأكثر من أي وقت مضى، هو ضحية الحرب الضروس المشتعلة بين الأصوليات الطائفية، المسيحوية واليهودوية والإسلاموية، قلاعها الأساسية هي الإدارات المحافظة اليمينية الحاكمة في واشنطن وباريس ولندن وكذلك إسرائيل إلى جانب تنظيم القاعدة وملاحقه المنتشرة في مناطق العالم المترامية بزعامة صقور مثلث الأصولية العنصرية الدموية (بوش وشارون وابن لادن).

وأما الخروج من دائرة هذه الحرب الضروس، فلن يكون إلا بالحوار والديمقراطية على خلفية تكافؤ المصالح والندية، وكذلك الإيمان المشترك بحقيقة أنه لن يكون هناك خاسر ورابح في حروب تتكافأ فيها قوى التكنولوجيا و الإيديولوجيا على «ذمة» التاريخ و الإستراتيجيا...

الدراسات والبحوث

١٥٨

تحوّلات النقد

محمد عزّام (*)

كان اهتمام الدراسات النقدية منصبّاً على مفهوم (المؤلف) زمناً طويلاً، وكان يُنظر إليه بوصفه مركز العملية الإبداعية والنقدية. ولهذا ركّزت عليه الدراسات النقدية (الكلاسيكية) والتقت هذه مع المناهج النقدية الخارجية في دراسة الأدب كالمنهج التاريخي، والنفسي، والاجتماعي، والسيري، حتى تمكّن (المؤلف) وأصبحت سلطته مطلقة في هذه النقود.

(*) ناقد وأديب سوري، رحل عن عالمنا مؤخراً.
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

لكن القرن العشرين، وعلى الخصوص في منتصفه الثاني، رفض تبني المنهج الواحد، وقال بتعدّد المناهج، بل لقد رفض حتى مصطلح (المنهج) وقال بـ (تحليل) النصوص، طريقة فضلى في وصف النصوص الأدبية. وهكذا بدأ الاهتمام بـ (النص) الأدبي منذ منهج (النقد الجديد) في أمريكا، و(الشكليين الروس)، وحتى (البنيوية الفرنسية) التي قطعت النص عن مرجعيته الخارجية، وعن مؤلفه، وأعطته (سلطة) مطلقة على القارئ الناقد.

بيد أن النصف الثاني من القرن العشرين، والذي هو عصر التحولات الكبرى في جميع الحقول لم يصبر على (منهج) واحد، ولا على (سلطة) مطلقة، فأعطى الحرية لكل قارئ في أن يفسر النص على هواه، وأن يضع فيه ما يشاء من المعاني الموجودة والمفترضة، والكائنة والممكنة. وقد بدأ هذا الاهتمام بالقارئ منذ مدرسة (كونستانس) الألمانية، وحتى أمبرتو إيكو الإيطالي (القارئ في الحكاية)، الذي يرغب في أن يترك النصُّ للقارئ المبادرةَ التأويلية، وهكذا دخل النقد (عصر القارئ) الذي يؤوّل النصوص كما يشاء، ويقرأ السطور وما بين السطور وما خلف السطور، فيقرأ السواد والبياض، ويسمح لنفسه بأن تؤول (المنهج التأويلي) وتفكّك (المنهج التفكيكي) وتأتي بدلالات خاصة (المنهج السيميائي) وبجماليات (التّلقّي).

وهذه كلها مناهج (ما بعد البنيوية) و(مابعد الحداثة).

وهكذا فإن (**المثلث الذهبي**) ضمّ سلطات ثلاث هي: **سلطة الكاتب، وسلطة النص، وسلطة القارئ**، وسنناقش كل واحد من هذه السلطات الثلاث، في حقلها النقدي.

١ - من سلطة الكاتب إلى سلطة النص:

بدأ الاهتمام **بالكاتب (أو المؤلف أو المبدع)** مع نشأة العلوم البيولوجية والدراسات السيكولوجية. وظهر هذا الاهتمام في المدرسة النفسية، والمدرسة الرومانسية. فإذا أخذنا المدرسة النفسية في الأدب والنقد نموذجاً على (**سلطة** الكاتب) تبين أن أول من عني بالتفسير النفسي للأدب هو الناقد الفرنسي (**سانت بيف**) الذي أنشأ سلسلة من المقالات باسم (صور المؤلفين)، ممهداً بها لنقد يحاول اكتشاف (نفسيّة المؤلف)، حيث جمع مواد كثيرة عن أصول المؤلف، ونشأته، وسيرته الذتية، وعلاقته بمجتمعه، من أجل كشف الحالة النفسية التي تسلطت على الأديب أثناء إبداعه الأدبي.

كذلك اهتم (كولردج) بذاتية الأديب، فوضع كتاب (السيرة الأدبية) عام ١٨١٧ الذي عدّه النقاد (إنجيل النقد الحديث). وقد أثار فيه قضايا أدبية، منذ اختمارها في نفس الكاتب، حتى ظهورها في شكل فني.



ثم جاء **فرويد** (١٨٥٦- ١٩٣٩) فتجاوز المقولات التي تردّ الإبداع إلى الإلهام أو الواقع الاجتماعي، وجعل اللاشعور الشخصي هو المصدر الحقيقي للإبداع. فالإبداع- حسب **فرويد**- هو تنفيس عن الصراع المعتمل داخل الشخصية، والمتمثل في القمع والكبت، والمتطلع إلى أنواع شتى من السلوك، أرفعها التسامي الذي يؤدي إلى إظهار العبقرية. وهو رغبة لم تجد تلبية لها في عالم الواقع، فانصرفت إلى عالم الخيال. وبهذا يبدو الإبداع تعويضاً عن غرض أدنى بغرض أسمى.

وبوساطة التسامي يفرغ الأديب شحنته، مستبدلاً الهدف الذي لم يحققه بهدف ذي قيمة اجتماعية كالكتابة الأدبية. وعلى هذا فإن **فرويد** يرى الأدباء والفنانين مرضى يخفون عقدهم في إبداعهم. «مهمة الناقد هي البحث في التحولات التي أجراها المبدع لتنطية مكبوته بمكتوبه».

وعلى الرغم من أن (**فرويد**) يعترف بعجز التحليل النفسي عن إدراك طبيعة الإبداع الأدبي والفني، فإنه نشر ثلاث دراسات عن التحليل النفسي للأدب، عن **ليوناردو دافنشي، ودستويفسكي**، **وينش**:

ففي دراسته **لدافنشي** بنى سيرة للفنان ولمكبوتاته الجنسية التي ظهرت في شذوذه الجنسي. وفي دراسته **لدستويفسكي** عني بتفسير الصرع الهستيري الذي كان يصيب **دستويفسكي**، ورغبته الأوديبية في قتل الأب.

وقد حقّق التفسير النفسي للأدب فتوحات جديدة: فقد كان تردد **(هاملت)** مثلاً يُرَدُّ - في المناهج النقدية القديمة - إلى جبنه، وإلى تأمله الذي أضعف قدرته على العمل، فأصبح - في التفسير النفسي - يُرَدُّ إلى ضراوة الصراع النفسي الذي يضطرم داخله ويشّل قدرته على العمل.

وقد اعتبر **فرويد** الأدباء أقدر على تحليل نفسيات شخوصهم من علماء النفس في عياداتهم، فقال: «إن الشعراء والقصاصين يعرفون أشياء كثيرة ما تزال حكمتنا المدرسية قاصرة عن فهمها. إنهم أساتذتنا في إدراك النفس».

ولكن أتباع **(فرويد)** تطرفوا في تفسير الأعمال الإبداعية، فذهب **(إدلر)** إلى أن الإبداع هو تعويض عن (عقدة النقص) التي يعاني منها المبدع. وقسم **(يونغ)** اللاشعور إلى نوعين: لا شعور شخصي ولا شعور جمعي. وإذا كان **(فرويد)** قد ركز على اللا شعور الشخصي ومكبوتاته، فإن تلميذه **(يونغ)** ركز على اللاشعور الجمعي المتوارث، والذي هو واحد عند جميع الناس. ومنه يستمد الأدباء والفنانون صورهم وأخيلتهم. وعلى أساسه نشأ (النقد الأسطوري) الذي يُعنى بالنماذج الأساسية: كنموذج الولادة الجديدة، والبعث... إلخ.

وعلى الرغم من أن النقد النفسي يبدو متطفلاً على الأدب، وأنه يحشر الأدباء في زمرة المرضى، وينسى حياتهم اليومية، فإنه انار كثيراً من غوامض الإبداع والرموز التي كانت مستقلة في وجوه النقاد.

ويمكن القول إن في نقدنا القديم (نظرات) نفسية (لا نظريات): **فقد أشار إلى المحّفزات على قول الشعر: فقد روي** أن عبد الملك بن مروان سأل **أرطأة بن سهية**: «أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أرغب. وإنما يجيء الشعر عند إحداهن»[(١)]. وهذه (البواعث) تثير التوترات النفسية التي تدفع إلى قول الشعر نجدها عند أكثر من شاعر: **فدعبل بن علي الخزاعي** يقول: «ومَنْ أراد المديح فبالرغبة، ومَنْ أراد الهجاء فالبغضاء، ومَنْ أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومَنْ أراد المعاتبة فبالاستبطاء»[(٢)]. **وأبو تمام** يوصي تلميذه **البحتري** بقوله: «اجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين»[(٣)].

❖ ❖ ❖

وفي منتصف القرن العشرين، ونتيجة

لمثاقفة نقادنا مع الغرب، أثير الاهتمام بالمنهج النفسي في تفسير الأدب، فتبنّاه حامد عبد القادر في كتابه (**دراسات في علم النفس الأدبي**)، ومحمد خلف الله في كتابه (**من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده**) ١٩٤٧، ومحمد النويهي في كتابه (**ثقافة الناقد الأدبي**) ١٩٤٩ الذي حلل فيه شخصية **ابن الرومي** اعتماداً على بيولوجيته، وأرجع تشاؤمه إلى اختلال وظائفه العصبية والجسدية. ثم وضع كتابه (**نفسية أبي نواس**) ١٩٥٣ حلل فيه شخصية أبي نواس اعتماداً على (عقدة أوديب) التي اكتشفها (**فرويد**)، وعلى اللاشعور الجمعي الذي اكتشفه (**يونغ**). وعلّل إدمانه **الخمرة** بكونها تعويضاً عن مكبوتاته النفسية، وعن حنان أمه التي حرم منها منذ وقت مبكر من طفولته، حين تزوجت بعد وفاة أبيه، فأورثه هذا شذوذاً جنسياً يتمثل في النفور من النساء، بوصفهن- كأمه- خائنات. وقد دفع به نفوره من النساء إلى البحث عن (تعويض) فوجده في الغلمان حيناً، وفي الخمرة حيناً آخر. فتخيّل الخمرة أنثى، وخلع عليها صفات الأنوثة المغرية المثيرة التي يجدها الرجال العاديون في المرأة، ووصفها بالبكارة والعذرية، وسماها فتاة وبنتاً وجارية وعواناً، وأوهم نفسه أنه حين يمزّق دنّها فإنما يمزق غشاء البكارة عن عذراء.

كما اهتم **عباس محمود العقاد** بشخصيات الشعراء، فتتبّع سيرهم الذاتية، ورصد شخصياتهم، من أجل النفاذ إلى أسرار إبداعهم. فحلّل شخصية ابن الرومي في كتابه (**ابن الرومي: حياته من شعره**) ١٩٦٣، درس فيه أصله، ونشأته، ومزاجه، وتكوينه النفسي والجسدي. وأرجع تشاؤمه إلى اختلال في أعصابه، وسخريته إلى خصائصه الجسدية. كما ردّ عبقريته إلى أصوله اليونانية، وإلى الطيرة التي استحكمت به. ثم وضع (**أبو نواس: دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي**) حلل فيه شخصية **أبي نواس**، وأظهر (عقدة النرجسية) لديه، وعلى ضوئها فسّر مجونه، معتمداً على **فرويد**، و (**إدلر**)، و (**يونغ**)، و (**فروم**). ورأى أنه كان جميلاً مفتوناً بمحاسنه، يسبب نقص غدد رجولته، وأنه لقي من أمه دلالاً زائداً بسبب شيخوختها، فاتخذها قدوة، مما وطّد له سبيل الانحراف عن الولع بالنساء إلى الولع بالرجال.

وتناول **طه حسين** شخصية (**المتنبي**) في نشأته، فرأى أنه كان يتستّر على معرفة أبيه وأمه ويتجاهلها في الوقت الذي كان الناس فيه يتفاخرون بالأنساب. وأنه اتصل بالقرامطة لأنه كان مثلهم ثائراً على الأوضاع في بغداد. ثم تتبع حياته في بلاط سيف الدولة، فرأى أنه شغل نفسه بحركة الحياة الخصبة التي كان يحياها سيف الدولة، وأنه أظهر نفحة الحزن عند كافور

عندما وجد نفسه سجين العناء والمرارة. كما درس طه حسين شخصية (**المعري**) فردّ ولعه بالتلاعب بالألفاظ إلى أنه عاش نصف قرن (رهين المحبسين): محبس البيت، ومحبس العمى. فطال عليه الزمن حتى ملّه، فلجأ إلى قتل الوقت بالتلاعب بالألفاظ.

ودرس **شوقي ضيف** شخصية (**عمربن أبي ربيعة**) فاستفاد من علم النفس، ووقف عند ظاهرة جديدة في الشعر العربي جاء بها عمر هي تحويل الغزل من المرأة إلى الرجل؛ فالمعهود هو أن يتغزل الرجل بالمرأة، لا العكس كما حدث مع عمر الذي أصبح هو المعشوق لا العاشق. وفسّر الناقد هذا التحول بأن عمر كفلته أمه بعد موت أبيه، فقامت على تربيته، وتعلقت به بوصفه وحيداً وجميلاً. وأغدقت عليه من فيض حنانها ودلالها. فانعكس ذلك إعجاباً بنفسه في شعره: فالنساء هن اللواتي يطلبنه، ويعشقنه، ويرغبن في وصله، بينما يختال هو عليهن، ويتأبى ويتمنّع إعجاباً بنفسه. وهذا الإعجاب الزائد بالنفس هو ما سماه علماء النفس بـ (النرجسية) [٤].

ثم أصدر **عز الدين إسماعيل** كتابه (التفسير النفسي للأدب) عام ١٩٦٣ عالج فيه عملية الإبداع الأدبي، فرآها وليدة اللاشعور، وأنها كالحلم، تتخذ من الرموز أو الصور النفسية ما ينفّس عن الرغبات.

كما حلل نفسية المبدع، ورأى أنه قد يكون عصابياً، ولكنه ليس مجنوناً. وعصابه لا دخل له في قدرته على الإبداع، لأنه حين يبدع يكون في حالة جيدة من الصحة النفسية، كما أنه ليس نرجسياً، لأنه حين يبدع يعوّض بإبداعه الأدبي عن نرجسيته.

لكن **المآخذ** على النقد النفسي تتمثل في أن ممارسيه، هم في الأغلب، علماء وأطباء لا أدباء أو نقاداً. وقد اتخذوا الأدب وسيلة لخدمة ميدانهم المعرفي، وليس لخدمة الأدب أو النقد. وقد اعترف (فرويد) بذلك حين قال: «إن التحليل النفسي لا يستطيع أن يدرس الإنسان من حيث هو فنان، ولا أن يطلعنا على طبيعة الإنتاج الفني» [٥]. كما اعترف (يونغ) بذلك قال: «إن المنهج الذي يمكن الوصول عن طريقه إلى حقيقة الفن لابد أن يكون منهجاً فنياً».

كما أن النقاد النفسيين اهتموابشخصية الأديب على حساب أدبه، وتسرّعوا في استخلاص النتائج دون التمثل الجيد لمقولات علم النفس. **فالعقاد** يرسم **لابن الرومي** صورة جسمانية تفضي إلى صورة نفسية. **والنويهي** يمهد لبحثه بمقدمة طويلة في علم وظائف الغدد والأعضاء قبل أن يدخل «فأر التجارب» **ابن الرومي** إلى المختبر، ثم يعزله عن عصره، وبيئته، ومجتمعه لينتهي إلى تفسير عبقريته

بمرضه العقلي، وبعقدة الفشل الناجمة عن عدم تحقيق رغباته التي تتعارض مع الواقع. مما دفع بالشاعر إلى التعويض، حسب (**فرويد**). وهكذا نجد أن **سلطة الكاتب (أو المؤلف أو المبدع)** التي أعلت المدرسة النفسية والرومانسية من شأنها، قد وصلت إلى ذروة الاهتمام بها لديهما. ولكن الانحسار سيأتي لاحقاً، حيث سيتحول الاهتمام إلى (**النص**) الأدبي.

❖ ❖ ❖

أما **سلطة النص** فتبدو في مناهج نقدية عديدة: في المنهج الموضوعي، والموضوعاتي (الثيمي)، والألسني، والأسلوبي، والبنيوي... إلخ. وسنكتفي بعرض المنهج البنيوي نموذجاً؛ حيث أصبحت (**البنيوية**) [٧] منهجاً شمل جميع حقول العلوم الإنسانية والعلمية، وانتشرت في فرنسا الستينات، وفي العالم كله بعد ذلك، حاملة معها مصطلحاتها هي: البنية، والنسق، والنظام، والعلاقات... إلخ. وبدت ،كأنها المنهج الذي يحقق العلمية والموضوعية في جميع حقول المعارف الإنسانية، ولا سيما في النقد والدرس الأدبي، فخلصت النقد من الارتسامات الوجدانية، والانطباعات الذاتية، والتقييمات المعيارية.

لقد رفض البنيويون المناهج النقدية المستهلكة (التاريخية، والاجتماعية، والفنية، والانطباعية، والرومانسية..) بوصفها مناهج وقعت في شرك التعليل الأحادي، فهي تفسر النصوص الأدبية من وجهة نظر واحدة خارجة عن الأدب، وتركّز على وصف العوامل الخارجية في التأثير على الأدب دون أن تهتم ببنيات النص الأدبي أو علاقاته الداخلية أو القوانين الأدبية.

وقد مضى النقد البنيوي في تحليل النصوص الأدبية، يكتشف (بنياتها) الرئيسية والثانوية، و (نظامها) دون أن يفسر علاقاتها بالكاتب أو بالمحيط الاجتماعي، ذلك لأن الأدب **لا يقول شيئاً** عن مبدعه أو عن مجتمعه، **وإنما يقول عن نفسه** فحسب، وهكذا أهدر البنيويون البعدين الذاتي والاجتماعي للأدب، واعتبروا الأدب **كياناً لغوياً مستقلاً، أو نظاماً من الرموز والدلالات التي لا صلة لها بخارج النص**: فالقصة عند **رولان بارت** مثلاً هي: (مجموعة من الجمل)، لها وحدتها وقواعدها ودلالتها. وكذلك النص الأدبي فهو (جملة ألسنية قابلة للوصف على المستويات الصوتية، والتركيبية، والدلالية). وليست الرواية سوى (مجموعة من الوظائف) والوظيفة هي العمل الذي تقوم به الشخصية داخل الرواية، وليس مهماً معرفة هوية الفاعل، أو الوسيلة التي استخدمها، أو الغاية التي عمل من أجلها، وإنما المهم هو إحصاء هذه الوظائف وموضعتها.

وقد أزاحت البنيوية (**سلطة الكاتب**) وقالت بموته. وأقامت على أنقاضها (**سلطة النص**) فبحثت في (بنية) النص الشاملة، وفي بنياته الفرعية التي تتواشج لتجّسم تناسق النص، وأبرزت البنيات الثاوية وراء المظاهر. وجعلت هدف النقد تحليل مادة الأدب تحليلاً عقلانياً يحرص على الاحتكام إلى معايير تماثل قوانين الألسنية، وتعتمد عليها في إدراك القوانين العامة للظاهرة الأدبية.

واكتشاف (بنية) النص الأدبي يقوم على إظهار التناظر أو التعارض أو التضاد أو التوازي أو التقابل أو التجاوز في المستويات الصوتية (الوزن والقافية والإيقاع) والنحوية (التراكيب، والصفات، والروابط) والدلالية. وقد قامت القراءة البنيوية للمخطوط على البحث عن فرضية التنظيم الذاتي في النسيج النّصي. ولا يستطيع الناقد تلّمس هذا التنظيم إلا إذا اعتمد تحليل المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية للنص، دون الرجوع إلى حياة كاتبه، أو إلى ما قبل النص (من بيئة اجتماعية، وظروف) أو إلى ما بعده (من تأثر وتأثير في القارئ). كما أفاد النقد البنيوي من الألسنية البنيوية في مقولتي البنية السطحية، والبنية العميقة للنص، وعلاقات الحضور والغياب في نسيج النص، وما يقوم بين عناصره من علاقات مذكورة أو محذوفة.

ولم تعر البنيوية (المضمون) اهتماماً، وهذا ما أكّده تحليل **ليفي شتراوس، وياكوبسون** عام ١٩٦٢ لقصيدة بودلير (**القطط**)، فقد وزّعا القوافي المذكورة والمؤنثة، وحصراها في مجموعات عددية: رباعية وثلاثية. تتألف منها أبيات **السوناته**. ووصفا الجمل صوتياً ونحوياً، ثم انتهيا إلى المستوى الدلالي حيث ترمز القطط إلى النساء، وحيث يقف الشاعر أمام الكون، بعد تحرره من حب فاشل.

لكن الناقدين وقعاً في الميكانيكية العقيمة حين أغرقا بالوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد **إحصائي شامل لكل** أبنية النص النحوية والبلاغية وتركيباته اللغوية، مما أحال **التحليل** مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من التراكيب. فلم يدعا تركيباً داخلياً في القصيدة إلا ورصداه، ولم يحاولا التمييز بين ما هو فني، وما هو عادي في هذه التراكيب.وهذا ما دعا (**ريفاتير**) إلى أن يتناول القصيدة نفسها بالتحليل، ناقضاً منهج **ياكوبسون وشتراوس**، ومقدماً منهجاً قرائياً بديلاً أسماه (منهج القارئ المثالي) عمد فيه إلى تقديم (الاستجابة الذاتية) التي تبدأ من القارئ وتنتهي بالنص، وكأنه يعيد فكرة رتشاردز عن (المخزون الانعكاسي) كاستجابة للقارئ على ما في النص. وبذلك

يقدم ريفاتير الشعر على أنه قضية (استجابة) من القارئ، والكلمة الشعرية على أنها هي (الباعث) لهذه الاستجابة.

ولكن هذا لا يتمّ إلا بعد أن يدعها القارئ تلج نفسه، وتتلاقى مع سياقه الذهني. وبذلك تكون الانطلاقة من القارئ إلى النص، وليست من النص إلى القارئ. وهذا أهم فارق بين قراءة **ريفاتير** لقصيدة **بودلير** وقراءة **ياكوبسون وشتراوس لها**. كما لم يقع **ريفاتير** في غلطة الرصد الميكانيكي، لأنه أدرك أن القارئ لا يستجيب فعلياً إلى (كل) أبنية القصيدة، وذلك أن أي بنية لا تحدث أثراً في القارئ هي غير مؤهلة للرصد. ومن خلال محاولة التميز بين أبنية النص يستطيع الدارس أن يميز بين ما هو من خصائص الجنس الأدبي عامة، وبين ماهو خاصية أسلوبية تتفرد بها هذه القصيدة بالذات، وبين ماهو خصائص مجتلبة من جنس أدبي آخر مختلف، وذلك كي نتعرف، ليس على القصيدة، ولكن على (الشعر) في القصيدة.

كذلك جعلت البنيوية للقارئ دوراً هاماً، بوصفه «الكاتب الفعلي» للنص. وبما أن القارئ ليس ذاتاً، وإنما مجموعة من المواصفات التي تشكّلت من قراءاته السابقة، فإن قراءته للنص ورد فعله تجاهه، تتحدّد بتلك القراءات السابقة. وبما أن هناك قراء عديدين للنص، فإن هناك قراءات بعدد القراء، حتى ليذهب **(رولان بارت)** إلى القول أن النص هو الذي يقرأ القارئ، لا العكس، وأن النص يتكلم وفقاً لرغبات وخبراته. ففي القراءة لا يتكلم النص، بل القارئ هو الذي يتكلم.

❖ ❖ ❖

لقد جاءت البنيوية بنظامها المغلق رداً على سيطرة المذاهب الفكرية والأيديولوجية. ومن هنا فقد ركّزت اهتمامها على **(النص)** وحده، دون أن تبحث في ما قبل النص (نفسية المبدع)، أو ما بعد النص (نظريات التلقي والتأويل). كما قطعت مع العلوم المساعدة في النقد الأدبي، من مثل علم النفس، وعلم الاجتماع... فكانت منهجاً علمياً دقيقاً أخضع النصوص الأدبية لتحليل صارم، أنتج علم البنيات والأنساق، والنصوصية، والتناص. وأجرت تطبيقاتها النقدية على النصوص الأدبية شعرية كانت أو نثرية سردية. ولكن البنيوية، بتجاهلها للفرد، ورؤيتها لموت الإنسان والكاتب، ومقاربتها السريرية لألغاز الأدبية، ونفورها من التحليل الجمالي، كانت بمثابة «الفضيحة» للأدب، لأن القوانين العقلانية (من توازيات، وتقابلات، وقلب، وتضاد) التي ادّعت عزلها، تتحرك على مستوى عال من العمومية، ذلك أن عزل (النص) عن شروط إنتاجه السوسيولوجية والبيئية، وعن نفسية

مبدعه، وظروفه الشخصية والحياتية، وعن القراء المتلقين الذين يمكن أن يبدعوا (نصوصهم) الجديدة اعتماداً على النص المقروء، يعني (موت الكاتب) لأن البنيوية وضعت (الذات) البشرية، و (الموضوع) بين قوسين، واعتبرت العمل الأدبي ليس تعبيراً عن (ذات) فردية، ولا يحيل إلى (موضوع). واستبدالتها بـ (نظام قواعد). **System of Rules** يتمتع بحياته المستقلة، حيث أصبح (النظام) هو (الذات) الجديدة. ومن هنا نعت (**غارودي**) للبنيوية بأنها (فلسفة موت الإنسان) ونعت (**بارت**) لها بأنها (**موت الكاتب**) أي **النقد البنيوي** نقل الاهتمام من (**سلطة الكاتب**) التي أشاعتها الرومانسية والاتجاهات النفسية، إلى (سلطة النص). وإذا كان اهتمام النقاد والقراء قد انصب، في الماضي، على (المؤلف) باعتبار الأدب (تعبيراً) عن شخصية الأديب، فإن النقد البنيوي قد نادى بموت (الكاتب) فأهمله نهائياً، وانصرف إلى نقد (النص) وحده.

وقد سجّل (**جاك لينهارت**) تراجع البنيوية بقوله: اعتمدت البنيوية، لكي تفرض منطقها على النص، على أطروحات راديكالية تهدف إلى قطع الإنتاج الأدبي عن كل الإشكاليات الاجتماعية والتاريخية، بل عن إشكالية تخص المعنى. لقد توصلت أحياناً إلى حد مخيف في التطرف. وأحب أن أذكرك أن بعضهم قد أخذ يتراجع عن ذلك الطيش الآن. انظر ما حصل **لتودوروف** مثلاً: «لقد قام بارتداد معاكس تماماً، وكأنه يريد أن يُقدم توبته» (٨).

❖ ❖ ❖

لقد حصرت البنيوية الشكلية اهتمامها في (اللغة) بوصفها (شكلاً) لا (جوهراً) وركزت وظيفة النقد في البحث عن (أدبية) النص، وذلك بتفكيك النص إلى عناصره المكوّنة له. وبهذا يبتعد النقد عن تفسير النصوص في سياقها التاريخي أو الاجتماعي، أو تفسيرها على ضوء شخصية الكاتب وظروف حياته وإبداعه ومضمون عمله. و (النص) في النقد البنيوي الشكلي هو عالم مغلق، يستمد شرعيته من بنيته ومن صياغته. وإن انغلاقه مستمد من لغته، ولهذا يقول (رولان بارت): «إن الكتابة الأدبية ليست سوى كلام فحسب» (٩).

❖ ❖ ❖

٢- من سلطة النص إلى سلطة القارئ:

أعلن الناقد الفرنسي المعاصر **رولان بارت** في عام ١٩٦٨ في مقاله (موت الكاتب) أن الكتابة هي نقض لكل صوت، دافعاً المؤلف إلى الموت، حين يقطع الصلة بينه وبين نصّه الإبداعي. ومن هنا تبدأ (الكتابة) التي يسميها بارت (النصوصية)، بناءً على أن اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف.

إن (المؤلف) شخص حديث جاء تاريخياً بعد (الراوي)، وهو من نتاج مجتمعنا الحديث الذي خرج من القرون الوسطى معضداً بالتجريبية الإنكليزية، والعقلانية الفرنسية، والإيمان الشخصي بحركة الإصلاح. فعقد المذهب الوضعي أهمية عظمى على (شخصية) المؤلف، باعتبار هذا المذهب هو خلاصة الإيديولوجيا الرأسمالية. فهيمن (المؤلف) على كتب التاريخ الأدبي، والسِّير، وحوارات المجلات، وحتى على الأدباء الذين حرصوا على أن يصلوا، في مذكراتهم، بين شخصياتهم وأعمالهم الأدبية. ومن هنا تركيز الأدب في الثقافة المألوفة على المؤلف وشخصيته، وتاريخه، وأهوائه. كما لا يزال (المؤلف) قوام النقد، فيُقال مثلاً: إن عمل بودلير يمثّل إخفاق **بودلير**، إن عمل فان غوغ يمثل جنونه، وإن عمل تشايكوفسكي يمثل رذيلته. وهكذا فإن البحث عن تفسير للعمل الأدبي يتجه دائماً إلى الشخص الذي أنتجه. ويرى بارت أنه على الرغم من أن إمبراطورية المؤلف لا تزال عظيمة السطوة، فإن بعض الكتّاب قد حاول، منذ أمد بعيد، أن يزلزلها؛ فقد كان **مالارميه** مثلاً هو أول من رأى وتنبأ بضرورة وضع اللغة مكان ذاك الذي اعتبر حتى هذا الوقت مالكاً لها. ذلك أن اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف. وبهذا يصبح معنى الكتابة هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس (الأنا)، وفيها تنجز الكلام...

ويرى **بارت** أن هذه الأمور جميعاً قد أصبحت بالية، وأن اللسانيات قد قدمت أداة تحليل نفسية لتدمير الأدب، وأوضحت أن التعبير سيرورة فارغة تعمل دون أن تكون ثمة ضرورة لكي تُملأ بشخص المخاطبين. فالمؤلف، لسانياً، لم يكن قط أكثر من ذلك الذي يكتب، واللغة تعرف (الفاعل) وليس (الشخص). وهكذا أصبح (المؤلف) اليوم تمثالاً صغيراً في الطرف الثاني من المشهد الأدبي، وأصبح (النص) يُصنع ويُقرأ بطريقة تجعل المؤلف غائباً عنه. وإذا كان (المؤلف) قديماً يقف من كتابه، موقف الأب من طفله، لأنه سابق عليه وجوداً، فإن الأمر يختلف اليوم بالنسبة للناسخ الحديث، إذ هو يلد في الوقت نفسه الذي يلد فيه نصه، وما كان كذلك إلا لأن النص لا ينطوي على كائن سابق أو لاحق لكتابته. وهكذا دفن (الناسخ) الحديث (المؤلف).

ويرى بارت أن (النص) لم يعد سطراً من الكلمات ينتج عن معنى أحادي، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلياً، لأن النص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة، ولأنه مصنوع من كتابات مضاعفة، ونتيجة لثقافات متعددة، تتداخل كل مع بعضها بعضاً في حوار ومحاكاة وتعارض. وتتجمع هذه التعددية ليس في الكاتب، وإنما في (القارئ) الذي

حل محل (الكاتب)، ولكن ما إن تم إبعاد (الكاتب) حتى أصبح الزعم- بـ (فك رموز) النص زعماً دون فائدة، مثلما كانت نسبة النص إلى مؤلفه. وهذا يعني أننا نفرض على النص أن يتوقف، كما يعني أننا نفرض عليه سلطة مدلول نهائي وإغلاق الكتابة. بينما المطلوب هو أن نجوب فضاء الكتابة، لا أن نخترقه. والكتابة تصنع المعنى باستمرار. ولكن من أجل تبخيره. ولكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة: **فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ.**

وبهذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد، فيقتل **بارت** منافسه/ الكاتب، ليستأثر بحب معشوقه/ النص، فيلتذّ به. وينتصر القارئ على الكاتب، ويخلو الجو للعاشق ليمارس حبه مع محبوبه الذي لم يعد يشاركه فيه أحد. وتتحول العلاقة بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه إلى علاقة ناسخ ومنسوخ، أي أن المؤلف لم يعد يكتب عمله، وإنما هو ينسخه بيده، مستمداً جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه.

ويستقبل القارئ النص، لينعشه في حياة جديدة. وتصبح الكتابة حالة تمثّل ذاتي. وبهذا يجهز بارت على نظرية **(المحاكاة)** الكلاسية التي تعتبر الأدب مرآة تعكس ما هو موجود في الحياة، فترى (الكتابة) الجديدة أن الكاتب إنما ينسخ نصّه مستمداً من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله مما حمله معه على مرّ السنين. وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تُحصى من الثقافات، ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليفه. ولهذا فإن النص يُصنع من كتابات متعددة منسجمة، ومن ثقافات متنوّعة، ويدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص، وبذلك يقدم رولان بارت ما سماه بـ (معجم النصوصية المتغاير العناصر). وفيه يصدر النص من ناسخه كإشارات متعاقبة مأخوذة من مستودع اللغة.

وبدلاً من نظرية **(المحاكاة)** الكلاسية، ونظرية **(التعبير)** الرومانسية، ونظرية (التوجيه) الملتزمة، فإن بارت يقدم نظرية **(النصوصية)** التي تبشّر بموت الكاتب، وبتحوّل التراث إلى نصوص متداخلة، حيث يصبح النص متفجراً إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة، إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية التي تتحرك منتشرة فوق النص، عابرة كل الحواجز. وهذا ما يسميه بارت بـ (الانتشار) **Disseminaton**.

ويعرض **بارت** نوعين من النصوص هما: النص الكتابي، والنص القرائي. **فالنص الكتابي** هو النص الحديث الذي يدعو إليه **بارت**، وهو نص يمثل (الحضور الأبدي).

والقارئ فيه ليس مستهلكاً، وإنما هو منتج للنص. والقراءة فيه هي إعادة كتابة له. وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه، ولكنه مطلب سام للأدب، لأنه الشعر دون قصيدة، والأسلوب دون مقالة، والقارئ فيه لا يقرأ، وإنما يفسّر ويكتب، لأن النص ليس بنية من الدلالات، ولكنه (مجرّة) من الإشارات. وهو نص لا بداية له، كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه. **وهذا على النقيض من النصوص القرائية** التي تطغى على الأدب، وهي نصوص تتصف **بأنها** (نتاج) لا (إنتاج). وهي الأدب الكلاسي الذي يُقرأ فقط، دون أن تُعاد كتابته. بينما يحتاج النص الكتابي إلى عاشق مولَه لا يتورّع عن اختطاف محبوبته، والبقاء معها في المطلق، بعيداً عن كل حدود المنطق والواقع. (١٠)

ويقدّم بارت نموذجاً للقراءة في كتابه (Z/S) ١٩٧٠ وهو دراسة لقصة من ثلاثين صفحة **لبلزاك** عنوانها (العربي)، يقول في فاتحتها: «إن بعض البوذيين يرى العالم في حبة فاصولياء بفضل نزعتهم التقشفية». وهذا ما تريد التحليلات الأولى للقصة أن تقوله. أن ترى كل قصص العالم في بنية واحدة. ويعتقد أننا بسبيل استخلاص نموذج من كل قصة. ومن تلك النماذج نقيم بنية قصصية ضخمة نطبقها على أي قصة في الوجود.. (ص٩)

وبهذا لا يعيد القارئ إنتاج المنتج سابقاً، وإلا أصبح النص مكرراً، وإنما هو يجدد المنتج من خلال قراءته له، فيصبح المقروء إنتاجاً جديداً يعتمد على المنتج السابق، ولكن من خلال رؤية القارئ. وتصبح عملية القراءة مقدمة لعملية إبداع جديدة. وبهذا **فإن الكاتب يموت، ليولد من رماده القارئ** الذي يستلهمه ويضيف إليه. وهكذا يتحوّل النص الإبداعي إلى نص تأويلي، ويبدو عالماً متحولاً على الدوام بحسب قرائه.

وهكذا تنصهر التجربتان: إبداع الكاتب، وقراءة القارئ، الذي يدخل عالم النص بكل ما يحتمل من إرث ثقافي وفني، مستحضراً المعرفي المعاصر الذي يثيره النص الأدبي، فتندمج هذه المعارف والتجارب، في تركيب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتي الكاتب والقارئ. وبهذا فإن النص الأدبي لا يحتمل بعداً واحداً فحسب، وإنما أبعاداً عديدة متجددة، بحسب قرائه، وثقافاتهم.

❖ ❖ ❖

لقد بدأت **سلطة القارئ** مع النقاد الألمان في جامعة (**كونستانس**) حيث جعلوا للقراءة علم جمال خاص دعوه (**جماليات التلقي**) **The theory reception** ودعاه الباحثون الأمريكيون (**نقد استجابة القارئ**) **Reader response criticism**، كما بدأت مع الناقد الفرنسي **رولان بارت** والنقاد البنيويين. يقول بارت:

«إن (ميلاد القارئ) يجب أن يكون على حساب (موت المؤلف)»[11]، ويصرّ النقاد البنيويون على أن الإبداع هو (سجن اللغة)، باعتبار أن للغة قوانينها الداخلية المستقلة عن إرادة المبدع، وأن النص الأدبي عالم مغلق على معان غير محدودة، وبنية لغوية مقفلة مكتفية بذاتها في إنتاج المعنى، مستقلة عن أي مرجع خارجي، سواء كان المؤلف أو المجتمع. وقد أعلنت البنيوية (موت المؤلف)، وحصرت وظيفة النقد في كشف (شفرات) النص وجعلت وظيفة **الناقد هي الكشف** عن نظام النص وقوانينه الداخلية التي تحكم نسيجه الواصل بين وحداته، باعتباره نظاماً من العلاقات، ورسالته لا تكمن في معناه، وإنما في انتظامه.

وهكذا تبدأ القراءة البنيوية من (النص) وتنتهي به، وكأنه غاية بحد ذاته. وهي ترى أن النص يكشف عن (بنية) محددة، وعن (نسق) أو مجموعة أنساق وأنظمة، وأن وظيفة القارئ تتمثل في الكشف عن شفرات النص وأنساقه المختلفة. ولا ينبغي له أن يضيف شيئاً من عنده. ذلك أن القراءة البنيوية الصحيحة هي التي تستطيع التوصّل إلى أسرار النص الداخلية في بنياته وأنساقه وعلاقات أنظمته. ولهذا فإن القارئ البنيوي يعتبر مبدعاً للنص من جديد، ومانحاً إياه دلالاته، لأن النص لاقيمة له من دون قارئ. ودلالة النص هي التي يحدّدها القارئ، لا النص.

لقد كان (**القارئ**) منسياً في نظريات الأدب الكلاسية، لكن نظريات (**التلقي**) و(**التأويل**) أعادت له حقه وأهميته، ووضعته في رأس قائمة أولوياتها، لأنه (منتج) النص ومؤوّله.

وهكذا انتقلت سلطة الأدب من (**الكاتب**) و(**النص**) **إلى** (**القارئ**) الرأس الثالث للمثلث الذهبي الأدبي. بعد أن أُعلن «موت الكاتب»، ووضعت القوانين الضابطة للقراءة، فجعلت القارئ محكوماً باستراتيجية الجماعة التي ينتمي إليها، ومدفوعاً إلى التحذير من الوقوع في رد الفعل الذي يوقع في (أسطورة القارئ) بعد التخلص من (أسطورة الكاتب) و(النّص). ومن أجل ذلك تمّ التساؤل عن جدوى تعدد القراءات، وهل كلها صالح ينتج تأويلات صائبة؟ وتمّ التنبيه إلى أن القارئ قد لا يتخلّى عن ذاتيته ورغباته، وبالتالي فإن هذه كلها ستنعكس على تأويلاته القرائية.

هكذا أصبح النص لا وجود له دون قارئ يمنحه بنياته وعلاقاته ودلالاته. وأصبح (النص) بناء ينتظر القارئ الذي يخلق منه المعنى الذي يريده، ولم يعد يخلق (القارئ) مجرد متلق سلبي، أو مستهلك خاضع لسلطة النص، وإنما هو خالق

النص. وبهذا تصبح القراءة عملية إنتاجية، لا عملية تلق دون فعل، ولهذا جاءت (جماليات التلقي) لتؤكد تعدد قراءات النص الواحد، ولا نهائية دلالاته، حتى لدى القارئ الواحد.

وهذه المقاربات القرائية ترفع الغبن الذي كان قد لحق بالقارئ، وتُعترف له بالفضل، وتؤكد أن لا نص دون قارئ، ولا كتابة دون قراءة. وأن القراءة خلّصت النص من أسطورة المعنى الواحد التي كانت السلطة السياسية تؤكدها، بخلاف اليوم، حيث تصدّعت مركزية السلطة، وأفسح المجال أمام الديمقراطيات التي جاءت بحوار الجماعات والأفراد، وبالرأي الآخر.

و (النص) الأدبي يظل قابلاً للقراءة في كل زمان ومكان، وبما أن الكاتب يتوجه بنصّه إلى القارئ، فإن النص يبقى (ميتاً)، أو في حالة كمون، ما لم يأت قارئ يعيده إلى الحياة، ويفجر فيه طاقات الفاعلية، عن طريق تحليله وتأويله. هكذا يصبح النص ملكاً للقارئ، منذ يخرج إلى الوجود، وعرضة لتعدد القراءات، في كل زمان ومكان، تبعاً لمستويات القراء الأدبية والثقافية، ففي حين يكتفي القارئ بالمتعة التي يحصل عليها لدى قراءته نصاً أدبياً، فإن القارئ الناقد لا يكتفي بهذه المتعة، وإنما يتجاوزها إلى الكشف عن دلالات النص وإيحاءاته.

ومن هنا تصبح (القراءة) عملاً إبداعياً يوازي إبداع النص نفسه. ولهذا طالب النقاد بقرّاء ممتازين، فقال آيزر بـ (**القارئ الضمني أو المضمر**)، وقال وولف بـ (**القارئ المرتقب**) الذي يضعه الكاتب في اعتباره أثناء الكتابة، وطالب ريفاتير بـ (**القارئ المتفوق**)، وفيش بـ (**القارئ المثالي**)، وبارت بـ (**القارئ غير البريء**) الذي يختزن عدداً لا نهائياً من النصوص والإشارات.

ولكي تصبح **(القراءة) عملية إنتاجية**، ينبغي أن يمتلك القارئ صفات تؤهله لإعادة إنتاج النص الأدبي، منها أن يكون ذا حظ كبير من الوعي الأدبي والجمالي واللغوي، وأن يكون واسع الاطلاع على الثقافة والعلوم الإنسانية، ملماً بها، مفيداً منها. فالمعارف الأولية بالعلوم الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والبيولوجية تسارعت كثيراً في فهم النص وتأثير العوامل الشخصية والبيئية على النتاج الأدبي. كما أن اطلاع المتلقي على الآداب الأجنبية يساعده على فهم الظواهر الأدبية، ومقارنة الأدباء، ومعرفة تأثرهم ببعضهم بعضاً. أما اطلاعه على أدبه القومي فلا غنى عنه بشرط أن يتخلّى عن تحيّزه الأيديولوجي. ومثل هذه الإحاطة بالآداب والعلوم تمكنه من إطلاق أحكام أكثر دقة وعلمية. ولهذا تتعدد القراءات بحسب النصوص الإبداعية، وقرائها المختلفي الثقافات والخبرات والأمزجة،

وعصورها التي كتبت فيها، والعصور التالية وقيمها ومعارفها.

والتفاعل القرائي بين القارئ والنص يقوم على مستويين:

١- مستوى التلقي: وذلك من خلال تفاعل القارئ مع النص المقروء، حيث تمتلك استراتيجيات تبرز حين ننظر إلى النص الأدبي كبنية تفاعل في داخل مجموعة من العناصر النّصية، مع بنيات أخرى خارج نصيّة، باعتبار النص متوالية من العلاقات اللغوية التي تنتظر من القارئ ألا يقف عند حدود تفكيكها، وإنما يتجاوز ذلك إلى تأويلها، باعتبار النص بنية مفتوحة للتلقي والتأويل، وباعتبار أن في سلسلة النص كثيراً من الفجوات والانقطاعات التي ينبغي ملؤها من قبل القارئ.

٢- مستوى إعادة إنتاج النص: وذلك بعد أن يتم القارئ اكتشاف بنيات النص، وتحليل علاماته وإشاراته، ثم تأويله حسب مخزونه الثقافي، ووصله بالمعلومات الجديدة.

هكذا أصبحت (الكتابة) كتابة (عن الكتابة). وأصبح (النص) صورة عن الصور المتكررة على مرايا متقابلة، متوازية، تدور بها الكتابة على نفسها. وبدأ اللعب الحر للتفسيرات يدمّر مركزية الأصل، وتمّ إطلاق سراح الطاقة المقموعة للمعارضة، والسخرية، والمحاكاة التهكميّة في القراءات المختلفة التي تنوّعت، وتقاطعت، حتى ألغى بعضها بعضاً. وأصبحت (القراءة) مصطلحاً نقدياً له علاقة بانفتاح النص وتعدديته، وبديموقراطية (الناقد) الذي بات يُسمّى اشتغاله على النص «قراءة»، ليترك المجال لأقوال وتأويلات أخرى تعيش على أقواله وتأويلاته، حالة من التعددية التي تتناقض وتتعاضد.

❖ ❖ ❖

تؤكد **(نظريات التلقي)** استجابة القارئ للنص، فترى **أن القراء هم الذين يضعون معاني النص، وأن لهم الحق في** إضفاء المعنى الذي تفرضه حاجاتهم النفسية على نص ما. والقارئ حرّ حرية تامة في خلق النص، وفي إعادة تركيبه بالشكل الذي يرتئيه. وهكذا لا تتحقق فاعلية الظاهرة الأدبية إلا بالقارئ، فهو شريك في إعادة خلق النص وإبداعه. والقراءة هي التي تضفي على الأثر الأدبي القيمة التي كانت محجوبة عن الأنظار، عندما تتجاوز به المعنى الحرفي إلى المعنى الكلي للتركيب اللغوي.

وكما يؤثر العمل الأدبي على قارئه، فإن القارئ يؤثر بدوره على العمل الأدبي، فكأنه يعيد خلقه من جديد وتؤكد الظاهراتية **(الفينومينولوجيا)** هذه الفكرة بمصطلحاتها **(أفق التوقعات)** و **(تداخل**

الآفاق) حيث ترى أن القارئ ينقل من (أفق الكاتب) دون أن يغادر (أفقه) كقارئ، ومن ثم فإنه يكسب النص الأدبي بعداً جديداً لم يكن له، نابعاً من ذات القارئ الشخصية وثقافته الفنية، وبالتالي فإن النص الأدبي يغتني بعدد القراء الذين يقرأونه. وبهذا يصبح النص الأدبي فعلاً متجدداً، عبر العصور والأمكنة، وهذه هي فكرة (خلود) الأدب التي تعني تجاوزه عصره، لامتلاكه مزايا فنية تؤثر في قرائه، رغم تعدد الأزمنة واختلاف البيئات. وهذا يعني امتلاكه سمتين أساسيتين: التوصيل الجيد. والتلقّي الفعال.

وعلى الرغم من أنه ليس من قراءة (بريئة) تماماً، فإن مستويات القراءة تتعدد بتعدد أحوال القراء، وبتعدد أحوال القارئ الواحد، وذلك بسبب تعدد ذخيرتهم الفنية والفكرية والإيديولوجية. وبما أن (القراءة) حوار بين (النص) و (القارئ)، والقارئ هو الذي يملأ (ثغرات) النص و (انقطاعاته) بحيث يقوم باستكمال عملية الاستدلال على المعنى، فإن (الاستجابة) هي تجاوب المتلقي مع الإبداع الأدبي. وكلما قويت ثقافة المتلقي الفنية والعامة، قويت مشاركته في الفهم والاستيعاب، وحاز حبوراً عظيماً أمام الأعمال الفنية الخالدة، لأنها تخلّصه من التناقض بين الذات والمجموع، والواقع والمثال، وتتجاوز به إلى إبداع كون بديل متوازن ومنسجم.

وكما تختلف الاستجابة من متلقّ إلى آخر، حسب ثقافة كلّ ومكوناته النفسية والجسمية والبيئية، فإنما تختلف حتى لدى المتلقي الواحد، تبعاً لنضج وعيه الثقافي والفني، ولا نغالي إذا قلنا إنها تختلف أيضاً لديه تبعاً للوقت الذي يقرأ فيه، فقراءة قصيدة عميقة لن تكون مجدية على فراش النوم. لذلك ينبغي اختيار أوقات القراءة، لأن الشعر - هذا الكائن الرهيف الحساسية- يتأذى حين نقرؤه دفعاً للسأم والملل، كما نقرأ خبراً عادياً في جريدة يومية. فنحن نقتل الشعر حين نقتل به الوقت، ولهذا يقول **ت. س. إليوت**: «إنني أتعب أكثر من عام حتى أنهي قصيدتي، ولا أقبل بحال من الأحوال أن يقرأها القارئ وهو في الترام أو في القطار. لقد خصصت عاماً من عمري لإبداعها، فليخصص ساعتين على الأقل لفهمها».

وفي العمل الأدبي تتحكم عوامل الغياب، وتطغى على كل العناصر، ولا حضور إلا لعاملين فقط هما: النص، والقارئ، وهما يشتركان في صنع الأدب (أو الأدبية). [١٢] فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلق، والمطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص، لكي يحقق بها للنص وجوداً طبيعياً أو قيمة مفهومة. ويعتمد النص على هذه الفعالية اعتماداً كاملاً، وبدونها يضيع النص. وهذه الصلة بين الحضور والغياب هي صلة حياة

ووجود في النص. وقد شخّص **تودوروف** هذه الصلة بنظرية فنية استنبطها من حكاياته (ألف ليلة وليلة) التي كان الخطاب فيها معادلاً للحياة، وعدمه هو الموت. وكلام شهرزاد هو الحياة، وسكوتها يعني موتها. فالخطاب هنا هو (الهوية)، وهو سبب الوجود، وليس الموت سوى انعدام القدرة على النطق. وهذا ما أوجد تشابهاً بين الكلمة والرغبة، فالكلمات تتضمن غياب الأشياء تماماً مثلما تمثل الرغبات غياب المرغوب فيه. (١٣)

والواقع أن القارئ هو مفتاح الأثر الأدبي الخالد الذي لا يستمر خلوده إلا لأنه يظل قادراً على إحداث ردود فعل واقتراح تأويلات لدى القراء. فخلود الآثار الأدبية يأتي من فاعليتها في نفوس القراء، في كل زمان ومكان. يرى **رولان بارت** أن الأثر الأدبي لا يحظى بالخلود لأنه يفرض على القراء العديدين معنى واحداً، وإنما لأنه يقترح على القارئ الواحد معاني عديدة. وإن عدد القراءات ليس محدوداً، فإمكانيات اللغة في التعبير، وهي إمكانيات لا حدّ لها ولا حصر. ولهذا طالب الأدباء المعاصرون قراءهم بتناول الآثار الأدبية، لا بالانهيار السريع، وإنما بالجديّة الفاحصة التي يمكن أن تكشف معاني عديدة. ذلك أن (النص) المفتوح يقبل التأويلات العديدة، وكل ما يزيد النص غنى وثراء، ومن هنا صدق كلمة **فاليري**: «إن لأشعاري المعنى الذي تُحمل عليه».

❖ ❖ ❖

ولقد عني نقدنا القديم بالمتلقي، وهدف إلى تحقيق المعنى من خلال رؤية المتلقي، وعلى الخصوص في ميدان الخطابة التي تقوم على التأثير في المتلقي وإقناعه. فوضعوا للخطيب شروطاً ينبغي أن تتوافر فيه كي يكون مؤثراً على مستمعيه، منها: **(مراعاة مقتضى الحال)**، فإذا لمس من جمهور انصرافاً أو مللاً، غيّر موضوعه أو صوته، فجاء بما يلفت الاهتمام والانتباه. كما وضعوا للشعر شروطاً وخصائص. يقول ابن طباطبا: «فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفّى من كدر العي، مقوّماً من كدر الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب، لفظاً ومعنى وتركيباً، اتّسعت طرقه، ولطفت موالجه، فتقبله الفهم، وارتاح له وأنس به، وإذا ورد عليه ضد هذه الصفة، وكان باطلاً محالاً مجهولاً انسدّت طرقه، ونفاه واستوحش عند حسه به، وصدئ له، وتأذى به كتأذيّ سائر الحواس بما يخالفها». (١٤)

ومنها **(اتساع طرق الحديث)** الذي يعني- عند **ابن رشيق**- : «حذف بعض الكلام يدل على الباقي. والباقي يدل على

الذاهب، وهذا معدود من أنواع البلاغة، لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب. وكل معلوم هو هيّن لكونه محصوراً». (١٥)

وقد علل النقاد القدماء استجابة المتلقي، وتذوقه الجمالي ولماذا يؤثر هذا النص في المتلقي، ولا يؤثر نص آخر معادل له في الجودة إذا اكتملت شروط الصياغة والحسن في كليهما؟ فقال اسحق الموصلي: «إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصنعة». وقال القاضي الجرجاني: «وأنت ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، تستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلم بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم، وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت، لهذه المزية سبباً». (١٦)

وهكذا يقف نقادنا القدماء عند سر استجابة المتلقي لبعض النصوص على الرغم من أن نصوصاً أخرى قد تفوقها جمالاً، ولكنها لا تمتلك ماتمتلكه هذه النصوص من آيات الحسن والجمال. فيحجمون عن تعليل هذه الظاهرة الجمالية قائلين: «ثم لا تعلم لهذه المزية سبباً». ولعل السبب هو أن المتلقي يضيف إلى النص من مخزونه الثقافي والفني ما يجعله حسناً في ذهنه، وهذا هو **(أفق التوقع أو الانتظار)** الذي قال به **ياوس**.

ماهي القراءة؟ وكيف نقرأ؟

يصعب تحديد مفهوم القراءة، ذلك أن **(القراءة)** مصطلح بعيد عن التحديد والانضباط، وهي تتراوح بين تهجي الحروف، وقراءة الأدب، عبر مستويات متعددة: فقارئ التسلية يُعد قارئاً، وكذلك قارئ الروايات البولسية، وقارئ الفلسفة، وقارئ الكتاب المدرسي. ولكن نتائج هذه القراءات تختلف. ومع تسليمنا بضرورة القراءة في أي مجال كان، وفي أي زمان ومكان، فإننا ندعو إلى **(القراءة الفاحصة)** الصبورة، المتأملة، الكاشفة عن القيم اللغوية والوضعية في النص الأدبي، وعن الرموز المستخدمة فيه، وعن المعنى الحقيقي الكامن في النص، وعندئذ نكون قد امتلكنا النص، بعد أن يكون هو قد امتلكنا في مرحلة القراءة، وبالطبع فإن هذه القراءة الصعبة ينبغي أن ترفدها ثقافة واسعة.

هكذا يمكن القول إن القراءة إذا لم تتم على نحو من التأمل، والشرود، والتذكر، والتداعي، فهي ليست أكثر من تتبع للسواد على البياض، أو التقاط لأفكار النص فحسب، والمطلوب هو أن تكون الكلمات

المكتوبة محرضاً ومثيراً لانطلاق الفكر والذهن في آفاق المعرفة وراء تفرعات الموضوع، أما الاكتفاء بما هو مكتوب، فليس أكثر من قراءة أحادية تستمد دون أن تتفاعل، وتذخر من أجل قراءات مستقبلية.

وبما أن (**القراءة**) تفاعل بين القارئ و(النّص) الأدبي رسالة تخييلية متبادلة بين الكاتب والقارئ، فإنها تحتاج إلى ترميز خاص في مستوى الكتابة، وإلى تفكيك في مستوى الفهم والتأويل. ويقوم هذا التفاعل على أساسين: أساس موضوعي يتمثل في ما يمنحه النص من علامات ودوّال تكوّن المقروء، وأساس ذاتي يتمثل في ما تمنحه الذات القارئة من فهم وإدراك لهذه العلاقات والدوال، وما تثيره فيها هذه القراءة من ردود فعل جمالية تستمد من ذخيرة القارئ ومخزونه الثقافي والأدبي. وهكذا تمتد دينامية القراءة عبر مستويات متداخلة، منها: مستوى النص نفسه كعلاقات داخلية (النصيّة)، ومستوى النص وتفاعله مع النصوص الأخرى (التناص)، ومستوى تفاعلات النصوص مع محيطها الاجتماعي والثقافي (التداولية).

إن (القراءة) الواعية للنص الأدبي هي وحدها القادرة على سبر كوامنه، عن طريق تفكيك جسد النص، من أجل إعادة بنائه من جديد، وبشكل آخر. ومثل هذه القراءة، وإن اعتمدت التذوق الجمالي، فإنها ترفض الانطباعية الساذجة، وتعتمد الموضوعية، من أجل اكتشاف جماليات النص ومفاتنه.

وهكذا تتداخل في نظرية القراءة ثلاثة حقول هي:

١- (**النص**): باعتباره مجموعة من الدوال التي ينبغي تأويلها. ذلك أن النص لا وجود له بوجود القراءة وأن التأويل لا يبدأ إلا بعد أن يستحوذ القارئ على النص. ويرى ميشيل اوتان **M. OTTEN** [17] في مقاله (سيميائية القراءة) أن ما يحسن تحديده في النص يتمحور حول قطبين هما: مواضع اليقين، ومواضع **الشك**. أما مواضع اليقين فهي الأمكنة الأكثر وضوحاً وجلاء في النص، وهي التي ينطلق منها القارئ لبناء التأويل. وتختلف مواضع اليقين باختلاف العصور الأدبية، وباختلاف سياقات التلقي.

٢- (**نص القارئ**): المكوّن من نصوص سابقة ومعاصرة، ومن رموز لا متناهية، أصلها موجود أو مفقود. فكل معارف القارئ ورموزه ورغباته تشترك في عملية التأويل التي تعقب القراءة.

وإذا كان التصور الكلاسيكي للقارئ يركز على ضرورة السيطرة على الرمز اللغوي، فإن المنظور المعاصر للقراءة يُظهر قصور هذا الموقف، على اعتبار أن لغة الأدب هي لغة (رمزية) يشيع فيها الاستشهاد والمحاكاة، وأن القارئ مدفوع إلى استخدام

مجموعة غير محددة من الرموز الثقافية التي تشكل جزءاً كامناً في (نص القارئ).

٣- **(العلاقة بين النص والقارئ)**: فمن خلالها يتم توضيح هذا اللقاء، واستخلاص النتائج، وتفسير الدلالات. وفهم أي نص يقتضي فرضية تتضمن أن هناك معرفة ضمنية بالنص، أو بمجموعة من النصوص السابقة، المقروءة والمفهومة من قبل. وللقراءة جانبان: وجداني، وإدراكي. وقراءة العمل الأدبي تتم بمشاركة هذين الجانبين. ومعلوم أننا لا نستطيع أن نستمر في قراءة العمل الأدبي إذا لم نشعر بشيء من (الاندماج) الوجداني معه، ونحس بأننا مشاركون فيه، كمعجبين أو ساخطين. وهذه المشاركة (الوجدانية) هي (إدراك) في الوقت نفسه.

وتتعدد مستويات القراءة من قارئ إلى آخر، حسب ثقافة القارئ الفنية، وخبرته الجمالية، حتى لقد قيل إن هناك عدداً من القراءات يساوي عدد القراء أنفسهم، بل إن بعضهم ليذهب إلى أن القارئ الواحد نفسه يقدم في كل قراءة قراءة جديدة تختلف عن قراءاته، وذلك بحسب الزمان والمكان والسن. ويؤكد **تودوروف** أن القراءة كفعالية موضوعها النص، وهدفها إظهار أنساقه وبنياته، ووظيفتها، ينبغي ألا تقتصر على تقديم اهتمام متساوٍ بجميع عناصر النص، بل ينبغي أن تعطي اهتماماً أكثر لبؤر النص المهيمنة، لا انطلاقاً من موقعها في نفس المؤلف، أو اعتماداً على معايير خارجية، وإنما من دورها في النص الأدبي.

وإذا كان الأدب لا يتحقق إلا بالقارئ فإن القراءة تصبح تقرير مصيري بالنسبة للنص. ومصير النص إنما يتحدد حسب استقبال القارئ له. والقراءة فعالية ثقافية ذات نوعية هامة، وما دام ينتج عنها تقرير مصير النص فإن من الضروري أن نعرف أنواعها التي تستطيع تحقيق مهمتها بقدر من الكفاءة يؤهلها للحكم الصحيح.

ولعل إسهام **تودوروف** في مقالة (كيف نقرأ؟) [١٨] لا يقل عن إسهام بارت في هذا المجال. وقد عرض تودوروف ثلاثة أنواع من القراءة هي:

١- **القراءة الإسقاطية PROJECTIVE**: وهي نوع من القراءة التقليدية، لا ترتكز على النص، ولكنها تمرّ من خلاله، ومن فوقه، متجهة نحو المؤلف، أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية. والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

٢- **قراءة الشرح أو التعليق COMMENTARY**: وهي قراءة تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري يرتفع بها فوق الكلمات. ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع

كلمات بديلة أو تكريراً ساذجاً يجتّر نفس الكلمات، بخلاف القراءة التي تقوم على عبور النص إلى ماوراءه.

٣- القراءة الشاعرية POETICA:

وهي قراءة النص من خلال شفراته، بناء على معطيات سياقه الفني. والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها، مندفعة لا تردّ لتكسر كل الحواجز بين النصوص. والقراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ماهو في باطن النص، لتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه. وهذا ما يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة. (١٩)

وهكذا تبدو القراءة جهداً تحويلياً يمثل الرموز والعلامات. وتبدو القراءة العميقة التي تبغي التفسير اجتهاداً وفتحاً وانتهاكاً. ويبدو النص غير ذي وجود بمعزل عن القارئ الذي يعطيه قيمته عندما يفك مغاليقه. لقد أصبح للقراءة ثقلها في إبراز هوية النص وتجسيد بنيته. فالنص نداء، والقراءة تلبية لهذا النداء. وقد تدرّج الاهتمام بالقراءة من مركزية مؤلف النص وعصره، ومن تصور القارئ مستهلكاً للنص في المناهج النقدية التي تدرس الأدب من خارجه، إلى نقل هذه المركزية إلى النص وحده، لينفعل به القارئ؛ كما في المناهج النقدية ما بعد الحداثية، تلك التي لم تعد ترى القراءة مسحاً بصرياً للنص أو تفسيراً معجمياً لألفاظه، أو استنباطاً لمعانيه، وإنما هي فعل خلاق ونشاط إبداعي كالكتابة نفسها.

لقد جاء الاهتمام بالمتلقي ودوره الفاعل في إبداع النص الأدبي ردّ فعل على هيمنة المؤلف في المناهج النقدية القديمة، وعلى سلطة النص في المناهج النقدية المعاصرة، فتنبّه نقاد **(ما بعد الحداثة)** إلى أهمية القارئ، على الرغم من أن بذور هذا **الاهتمام قد وجدت قبل هذا لدى ت.س. إليوت** الذي يقول: «إن وجود القصيدة هو في منطقة ما بين الشاعر والقارئ». (٢٠)، ولدى سارتر الذي شبّه العمل الأدبي بخذروف دوّار بين المؤلف والقارئ. (٢١) ورأى أن القارئ يكشف ويخلق في الوقت نفسه، فيكشف بوساطة الخلق، ويخلق بوساطة الكشف. والعمل الأدبي بالنسبة للقارئ معين لا ينضب. والقارئ يقرأ ويعيد القراءة دون أن يمسك بالمقروء بشكل نهائي. والعمل الأدبي ذاته قابل للخلق بوساطة القراءة. ودون قراءة يظل العمل الأدبي مجرد علامات على الورق.

❖ ❖ ❖

وهكذا حظيت عملية القراءة في هذا العصر باهتمام لم تحظ به من قبل، في النقد القديم، على يد النقاد الألمان، والبنيويين الفرنسيين. ثم جاء التفكيكيون فأخذوا بمقولة بارت (موت الكاتب) ليبقى

القارئ وحده وجهاً لوجه، أمام النص الأدبي. وقالوا إن كل قراءة هي أساءة تلغيها القراءة التالية، وإن كل تفسير هو تفسير خاطئ يلغيه التفسير اللاحق.

الهوامش

١- ابن رشيق- العمدة ١/١٢٠

٢- نفسه ١/١٢١

٣- حازم القرطاجني- منهاج البلغاء- تونس ١٩٦٦ ص ٣٠٣

٤- شوقي ضيف- التطور والتجديد في الشعر الأموي- دار المعارف بمصر، ص ٢٤٠-٢٥٥.

٥- نقلاً عن فيدوح- الاتجاه النفسي في النقد العربي ص ٢١٣

٦- نقلاً عن مصطفى سويف- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة- دار المعارف بمصر- ١٩٨١ ص ٨٨.

٧- جان بياجيه- البنيوية- تر: بشير أوبري وعارف منيمنة- عويدات، وبيروت ١٩٧٠.

٨- حوار مع (لينهارت)- مجلة (الكرمل) ع ٣٦- ٣٧/ ١٩٩٠ ص ٦٥.

٩- رولان بارت- النقد البنيوي للحكاية- تر: انطوان أبو زيد- دار عويدات، بيروت ١٩٨٨ ص ١٤٨.

١٠- رولان بارت- Z/S ص٤-٥.

١١- اديث كيرزويل- عصر البنيوية- تر: جابر عصفور- وزارة الإعلام- بغداد ١٩٨٥ ص ٢٨٥.

١٢- RIFFATERRE: Models of the literary sentence. P: 18.

١٣- Culer: Structuralist Poetics Poetcs P:109.

١٤- ابن طباطبا- عيار الشعر ص١٤.

١٥- ابن رشيق- العمدة ١/٢٥١.

١٦- القاضي الجرجاني- الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٢١٤.

١٧- تر: محمد خير البقاعي- مجلة البحرين الثقافية- ع ٦ عام ١٩٩٥.

١٨- تودوروف- شعرية النثر ص ٢٣٥.

١٩- تودوروف- الأدب الفرنسي اليوم- جامعة كامبردج ١٩٨٢.

٢٠- ت. س. إليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد- تر: يوسف نور عوض- بيروت ١٩٨٢ ص ٢٨.

٢١- سارتر: الأدب الملتزم. تر: جورج طرابيشي- بيروت ١٩٦١ ص ١٢٠.

❖ ❖ ❖

جدل المؤثرات التراثية والأجنبية في شعر علي الجندي

خالد زغريت(*)

تنطوي تجربة علي الجندي الشعرية على مفارقة مثيرة للأسئلة، فقد أسرف الشاعر في بناء إثارة أنتجت مضادها؛ إذ سلك في الستينيات منعطفًا خارجًا على قانون زمانه ومكانه، لابسًا بجرأة فاقعة مظاهر الوجودية الماجنة التي كانت تخدش طبيعة الحياة السائدة، فحقق أسبقية ريادية في سلوكه وحداثة شعره وفرادته، وعلى الرغم مما امتلكه من نفوذ إعلامي دفعه إلى المقدمة فإن تجربته ارتدت إلى فقر نقدي فريد، بل أنكرت عليه ريادته

(*) باحث وناقد سوري.

- العمل الفني: الفنان السوداني أحمد إبراهيم عبد العال.

وهذا ما يقرره الشاعر نفسه (ما يحزنني أكثر من أي شيء أن أحداً حتى الآن لم يدرس شعري دراسة جدية وشاملة وكل ما كتب عني مجرد انطباعات أو تحيات صداقة أو عداء)[1]. ولا يمكن في هذا المقام ردّ حالة علي الجندي الشعرية إلى تقهقر النقد عن التجارب الشعرية، وذلك لأن شعره، وحياته كما ذكرنا مميزين في إثارتيهما، فعلي الجندي شاعر ريادي، تاريخيًا، وإبداعيًا، كما يؤكد نفسه: (إنني أكتب شعرًا منذ أربعين سنة وقد أتلفت ما كتبته خلال العشرين السنة الأولى لم أنشر مجموعة شعرية سوى سنة ١٩٦١ ولهذا يعدني بعض صناع التصنيفات من شعراء الستينيات كنت دائمًا قاسيًا على ما أكتب مثلما كان طريقي الشعري قاسيًا علي اجتماعيًا فقد كنت في سورية أصرخ وحيدًا تقريبًا في برية منذ نهاية الأربعينيات وكنت عنيدًا في إصراري على كتابة شيء مغاير على أنقاض الكلاسيكية وكنت بارعًا في التدمير اجتماعيًا وأدبيًا من دون أن أعرف أن هناك من يحاول نفس محاولتي. وحتى الآن أشعر بأن آخر ما أكتب جديدًا جدًا وأنني لم أقع حتى الآن في رتابة الطابع الشعري)[2]، يبين توصيف علي الجندي لحالته الشعرية أسس التحديث الشعري في قصيدته ومرتكزات هذا التحديث التي تتجلى في شغله الإبداعي من خلال الرؤية الجديدة، والحساسية الشعرية التي تبني صياغتها التعبيرية الجديدة المغايرة لمعايير الشعرية القديمة؛ وذلك من خلال لغة جديدة تستدعي بنى تعبيرية مبتكرة؛ هذا من حيث المستوى الفني، أما على مستوى الفكر فإن الشاعر يعمل على إعادة صياغة منظومة الفكر، والقيم، والمعرفة التقليدية، وتحريرها وفق مستوى التهديم من أجل البناء لا شك في أن علي الجندي اجتهد في تحقيق هذه المفهومات في تجربته الشعرية، لكن اجتهاده لا يجسد مقولته التي تومئ بأنه منحل من التراث ويعمل في أرض بكر كما جاء في سياق حديثه عن الرواد: (أما الرواد فكانوا مشدودين إلى التراث كثيرًا أو بعضهم ظل جسرًا فقط)[3]. فإذا كان تحديث الجندي يتمظهر في الصياغة الشعرية والرؤيا الجديدتين فإنه لم ينج من الاستغراق في التراث، أو الانشداد إليه فكريًا وفنيًا كون التحديث لدى الجندي تجليات لجدل التراث والحداثة:

جدل التراث والحداثة

تكشف قراءة شعر علي الجندي سواء في بنيته الفنية أم الفكرية عن مدى مشاركته للتراث، فقصائده حاملة لصور متعددة منه، بل يمكن القول: إن شعره رهين له في أحيان كثيرة ويتبدى ذلك في شعر الجندي عبر الحالات التالية:



١- اللغة:

مهما أخلصت لغة الشعر لعصرها فإنها تبقى موصولة بمشيمتها الأم / التراث كون اللغة أسه وصورته، وذاكرته، وهي وليدة سياقه التركيبي والدلالي، ومما لا شك فيه أن أسيقة الحاضر لا تنقطع عن الماضي كلياً لأن القواعدية الدلالية، والتركيبية هي الحكم على مصداقية اللغة، لننتقل من هذه البدهية إلى حالة أخرى أكثر نصاعة في استلاب لغة الجندي إلى التراث، والردة الزمنية إلى حياة المفردة، وثبوتها لمرحلة زمنية ماضية، لا تستخدم إلا لاستدعاء الحالة التي لا تستدعي إلا تراثيًا؛ بسبب انقطاعها عن الحياة المعاصرة؛ وتمثيلاً لذلك نورد على سبيل التمثيل الاستخدامات التراثية التالية في قصيدة واحدة: (الشجر الواقف لا نأمة [٤]- شآبيب [٥]- السجب [٦]- شلوي [٧]- دياجي [٨]- هودجهم [٩]- الغيلان [١٠] عرجت على دار خولة [١١]- أجشهت لما تقريت [١٢]- نكست راية قافيتي[١٣]). وإن التمثيل الأوضح للغة يتبدى لنا من خلال دراستها عبر عنصر آخر يمثل استغراق الشاعر في التراث وهو التناص.

٢- التناص:

يصير التراث في شعر علي الجندي في

حالات ما تناصًا لنصه الشعري وتمثيلاً لذلك نحاول قراءة قصيدته (الرحيل إلى باب الهوى)(١٤) التي يتمظهر فيها التناص في الصور التالية: تقوم القصيدة على فكرة الوقفة الطللية وحبس الناقة كما هي عند الشعراء الجاهليين:

(وعرجت على دار خولة والساكنين بجيرتها

وقرأت السلام

فأيقظ صوتي غبار الكآبة من كل ركن

ونفر زوج حمام

وناح على الجدار الساكنات صدى مبهم

فأسندت إليه رأسي وبي رغبة في التهافت فوق التراب.)(١٥)

يمكن اكتشاف النص الباطني الذي يتحرك عليه بوضوح وينطوي عليه نص الجندي في أية معلقة جاهلية حتى لو تجاهلنا إشهار اسم خولة الذي يلفت إلى معلقة طرفة فإننا نجد الجندي يبين الوقوف - التعريج إلى الديار - مخاطبة الديار - حركة الحيوانات - الحبس فيها والتأسي عليها:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد - الديار

وقوفًا بها صحبي عليّ مطيهم - التعريج

يقولون لا تهلك أسى وتجلد - الأسى

أعياك رسم الدار لم يتكلم

حتى تكلم كالأصم الأعجم - مخاطبة الديار

ولقد حبست بها طويلاً ناقتي

أشكو إلى سفع رواكد جثم - مناجاة الديار

يا دار عبلة بالجواء تكلمي

وعمي صباحًا دار عبلة وأسلمي

حييت من طلل تقادم عهده

أقوى وأقفر بعد أم الهيثم

بها العين والأرآم يمشين خلفه

وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم - حركة الحيوانات

ويمتد التقاء نص الجندي مع نصوص تراثية عديدة (من مثل عنترة - مجنون ليلى - البحتري) في مفاصل متعددة.

٣- التناسخ الدلالي:

بنيت قصيدة علي الجندي على أظفق فكري ينطوي على فضاء دلالي يقوم على التأمل والتشخيص، والوجدانية التي تستند

إلى دلالات تقاطع بوضوح دلالات الطلل في المعلقات كما يأتي عميقة:

١- اللا منتهي فراغ ← خلاء - صدى ←

٢- الفناء - الغياب - الرحيل - الاغتراب

٣- التناقض من خلال الجمع بين البهجة والحزن - اللذة والألم

وذلك من خلال الجمع بين (الغزال والفراق)

وتستعيد قصيدة الجندي في مجملها مناخًا وجدانيًا وفكريًا وشعريًا جاهليًا يعود إلى حالة الطلل ومناخه.

٤- الزمان والمكان:

تعيد قصيدة الجندي ماهيتي الزمان والمكان التراثيين في صورتيهما، وحركتيهما، وآليتيهما والتعامل الشعري معهم واقعًا وتخيّلاً، إضافة إلى خصوصية وطبيعة الرؤية إليهما.

٥- الشعور:

إن جملة العواطف التي تفيض بها قصيدة الجندي تلتقي بالتمام مع جملة العواطف والمشاعر التي تنضح بها الوقفة الطللية.

٦- الوزن والقافية:

إن مجموعة الأوزان التي يستخدمها علي الجندي تستند على التفعيلة التي هي أساس الوزن القديم، وهي بذلك تحيي أساسًا إيقاعيًا تراثيًا، وتستعيد في موسيقاها نغمات القصيدة التراثية إضافة إلى القافية، وحرف الروي الذي يجسد إيقاعًا خارجيًا تراثيًا، وعلى الرغم من التحديث فيهما فكثيرًا ما يقود الوزن والقافية الجمل الشعرية إلى السجع والقافية المتكلفة من خلال زج المضافات والصفات القيدية؛ قصد سد ثغرة في الوزن:

(تبدو الأسنان ملوثة هشة

تطفو بعض الأنياب المهترئة

تسبح فوق أظافر صدئ

ويظل يلوح الماء على البعد نقيًا

البحر يظل له عمق وعيون شبقه

البحر يرنحنا يترسخ يحمل سرًا مطويًا

الأسماك الصفراء السوداء الناعمة الزلقة)

(نبكي بدموع ملحية

...

شوفانًا مسحوقًا أو أكاليلاً شوكية

...

تجلوها شمس ذهبية)[١٦]

(فأنا أشعر بدمار

غنوها في الرمال الحار

وأهيلوا فوق بقاياها الغار

إني أتبرأ من أمي

ومن سيف أبي البتار

الدنيا نار

والريح تحدثنا عن ماضي الأشعار

وفؤادي يندب وحدته في غار)(١٧)

تتحول القافية بتقاربها، وثقلها، واستهلاكيتها إلى صخب موسيقي تركيبي يقهر الروح الشعرية بقيود صوتية تضعف التموج الدلالي وتكسر امتداداته، كما يوهن استنجاد الشاعر بالتركيب الإضافي أو الوصفي حيوية الانفتاح ويستعيد عبرها المشكلات التي دعت التحديث إلى الخلاص من البناء التقليدي التراثي في القصيدة.

ويبدو تعالق الحداثة بالتراث في شعر علي الجندي بشكل أوضح من خلال طرق استدعاء التراث، أو الاتكاء عليه حيث حددها بعض الدارسين

فأجملوها أو فصلوها ولعل أهمها (التراث الدين – التراث الشعبي)(١٨) وينجلي من خلال الممارسة الشعرية المعاصرة لهذه الطرق، وحالات استخدامها، وتحويل النص إلى الماضي من خلاله، وكثيرًا ما تظهر على شكل انفجارات معرفية، أو حوار انفتاحي بين العصر والتراث عبر سلسلة علاقات جدلية تحيي الماضي والتراث فكريًا وفنيًا وتوجهه وجهة حديثة لنتأمل ذلك عبر النماذج التالية:

١- القرآن الكريم:

يستدعي الشاعر الآيات الكريمة في قصائده بشكل مباشر، ويفتحها إلى ما يرغب في نصه:

(تتقصف أجنحة الصخر المتحدي

يا أرض ابتلعي نارك)(١٩)

يوظف الشاعر هنا الآية الكريمة:

(وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين)(٢٠)

ويقوم أحيانًا بتغيير ألفاظها مما يجعل سبب الاستدعاء هيمنة النص القرآني على تعبير عن نصه:

(تتواثب أذرع حيوانات مائية

وغيض الماء فألهم يا رب الغيث السجب)(٢١)

٢- التراث الشعبي:

يستدعي الشاعر التراث الشعبي من خلال المرويات والمأثورات والأغاني والحكايات:

أ- مأثورات:

(يا أهلي جف الضرع ومات الزرع وأنتم تنتظرون الغيث)[٢٢]

ب- الحكايات الشعبية:

(سوف تصيرين (نفنوفة) عند رأسي

تمد براعمها الطيبات وتزهر

تزهر

تعطي ثماراً مدارية وتغني)[٢٣]

يستدعي الشاعر المأثور الشعبي من خلال حكايات الريف التي ترى أن زهر النفنوف نوع من الزهر البري ينبت على قبور العشاق المحرومين، ويقول أهل الريف: إن هذا الزهر يوصف للحب فمن اقتطف زهرة غير ذابلة وتزينت بها لا يشيب قلبها ولا يهجرها حبيب)

٣- الأغاني:

يستدعي علي الجندي الأغاني في قصائده إما عبر لفظها أو إيقاعاتها فيستحضرها لما تحمله من وجدانية محركة للشعور العام وحميميتها للذاكرة:

(قطرة دمع من عين أحباني الضوئية

عطشان يا صبايا)[٢٤]

(صدر حبيبي جبلان من الثلج الأزلي)[٢٥]

٤- الأساطير:

يستحضر الشاعر الأساطير التاريخية القديمة ليعيدها عبر تجربته دون أن تفقد طبيعتها وسماتها التاريخية التراثية:

(جذري يتغذى من قصته قابيل بدمع ودماء

وأنا في بذرة تفاحة حواء

وأنا آدم أو إبليس الخائف من صوت الحوباء)[٢٦]

(أمنحك بلا منّ خاتم آبائي المغتال

شارون العذراء **وثديان أليفان وخنجر**

ليلى المحتالة عائشة الحمراء

كلوبترا

جيفارا)[٢٧]

٥- الأقنعة:

القناع (هو أسلوب في الأداء يمثل شخصية تاريخية نموذجية يعبر بها الشاعر عن موقف يريد توصيله)[٢٨] لقد استعاد علي الجندي بالعموم شخصية تراثية هو الشاعر طرفة، وشاركه التعبير عن موقفه في الحياة فأعاد مواقفه ورؤياه وتبناها من جديد بآلية مشاركة تكاد أن تمثل ردة إلى موقف سالف إذ أحيا علي الجندي بوهيمية طرفة بن العبد وموقفه الوجودي الذي يشكل مرحلة تأسيسية كما رأى الباحثون وقد خصص الشاعر ديوانه طرفة

في مدار السرطان لاستعادة موقفه وممارسته بروح جاهلية بوهمية من جديد وهكذا نصل إلى أن علي الجندي حرك نصه على نصوص التراث برؤية فلسفية جديدة هي الوجودية بادئًا بجذرها التاريخي الأولي وعابرًا بها إلى صورتها الفلسفية المعاصرة.

الأفق الوجودي

تنطوي شعرية علي الجندي على المرتكزات الفلسفية الوجودية التي نشأت بصفتها حركة فلسفية أدبية، انتشرت في بداية القرن العشرين نتيجة التغيرات التي وقعت في ذلك الوقت)[٢٩]، حيث فسرت الوجودية مسؤولية الأديب ورسمت فضاءها تحت ضغط القهر، والحرب والقلق، والإحساس بالفردية الشخصية والذاتية وكما يؤكد زعيمها جان بول سارتر أن الأديب يجب أن يتمتع (بخاصتين أساسيتين مرتبطتين الواحدة بالأخرى: الالتزام واتخاذ المواقف والحرية تعني المناداة بها لمجرد أن تتمتع لحظة بذاتها إزاء أثر جميل)[٣٠]. وتمتد المرتكزات الفلسفية للوجودية في شعر علي الجندي على النحو التالي:

١- الاغتراب:

يبدو الشعور بالاغتراب حادًا وجارحًا في شعر علي الجندي، وقد شكل في تجربته سمات فنية وفكرية طبعتها خصوصية الشاعر فكانت ميزة إبداعية في شعره، وتولد هذا الشعور المتطرف بالغربة في صور متعددة برزت من خلال حساسية مفرطة بالشعور بالوحدة والعزلة، والانقطاع الناشئ عن مصادمة مركبة بين روح الشاعر وبيئته التي يراها خرابًا موحشًا:

(ها إني وحدي مهجور ومهمل
يا ظل العزلة لا تدخل
يا ظل العزلة لا ترحل
(وأنا وحدي وحدي إني
إني وحدي وحدي
صدري رأسي ثغري
صدغي عنقي فقراتي
نفسي زندي كتفي ولساني
أفعى تشرب من كتف دموعيني إني
إني وحدي)[٣١]

ينشأ الشعور بالوحدة في تجربة علي الجندي من عجزه على الانسجام مع إيقاع بيئته ومشاركته التجربة الحياتية. وهو شعور وليد تركيب ثقافي لا انعزالي، يكاد أن يكون مرضًا لدى الشاعر لشدة إصراره على ضخامته وتكراره اللذين بلغا حدّ الاستغراق؛ مما رفد شعر الجندي بغلالة حزن سوداء فجائعية وهي في (أصولها وافدة مثل الإحساس بالغربة والضياع

والتمزق وهي نتيجة أثرين فنيين أدبيين آخرين هما الفن الروائي والفن المسرحي خاصة الروايات والمسرحيات الوجودية التي ترجمت إلى العربية)[٣٢] انظر قصيدة رقصة جنائزية[٣٣] التي تمسرح الغربة بإيقاع جنائزي فاقع:

(أنا وحدي وحدي وحدي

الضحك الرقص العربدة الهمس التمتمة

أنا وحدي

منفي عن صحوتي أدخل في أقبية النور

أجتث الغربة من كتب حذاء من شعر فتاة

ديجور من عزلة

كأس متروك في الظلمة

من عقب اللفافة)

يجسد الاغتراب في شعر علي الجندي انسلاخًا موجعًا عن المجتمع و(أكثر ما يظهر اغتراب الإنسان عن العالم بشكل عام في انفصال الشخصية عن المجتمع في انفصال الوعي الإنساني أي اغترابه عن وعيه)[٣٤]، ويقود هذا الشعور الشاعر إلى قلق وخوف واستعذاب فريد للموت يفرد سحابة سوداء على روح القصيدة وهذا ما نتوص في وحله تجربة الجندي الشعرية.

٢- الخوف:

يُنتج الاغتراب في قصيدة علي الجندي قلقًا معطلاً لحيوية الحياة في روح الشعرية مشرعًا سوادًا رهيبًا يصل حدّ الذعر والرعب في تجربته، فلا تكاد قصيدة من قصائده تخلو من لفظة، أو صورة تعمّق حساسية الشاعر بالخوف: انظر قصيدة (الرؤيا والرعب والمطر والخوف)[٣٥] حيث تصير إيقاعًا للرعب والخوف والوحشة والغربة:

(الرعب يخاتلني الخوف من أمامي وورائي..

العالم قفر قفر

لم ألمح حولي ظلاً للإنسان

في كل مكان سرر ومقاعد خالية

....

أو ساورني خوف وحنان

وعدت أحاول أن أهرب من ظلي أو من خوفي أو من ضعفي)[٣٦]

لقد هيمن الشعور بالخوف على شعر علي الجندي بثقل فريد دفعه إلى توليد صوري مبدع لبؤرة شعورية واحدة ترسخ خصوصية الخطاب الشعري، وإن كانت تغلقه أحيانًا بالتكرار، وقد أسهم التوحد مع الحالة الواحدة في انفتاحه على عوالم قلقة مضطربة متلبسة بحلكة رعب مثير:

(أحنو على الوحش

في أعين الوحش يا أمي ذعر قديم من البشر الخائفين)[٣٧]

لقد أسهمت عناصر الخوف والاغتراب في بناء رفض عنيد أدى إلى فصل مرير بين الفرد والمجتمع، وسيادة الذات المتشائمة على تفاصيل الحياة وصورتها.

٣- الرفض والاستقلالية:

تلح الفلسفة الوجودية على تدرج الشاعر في الرفض والغياب وصولاً إلى بناء الاستقلال الذاتي الذي لا يفتأ أن ينتقل إلى الغياب والفناء:

(هذه نوارس أيامنا الزائلة

يتغض تنقض

تهجر أوكارها الزبدية

ترحل صوب المحيطات تاركة خلفها وحشة أهله

والرياح الرياح تهب

تدوم تجرف باخرة

الذعر)[٣٨]

تبنى جملة هذه المشاعر روحًا تدميرية تستحضر الموت والفناء وأبرز ما يحضر في شعر علي الجندي الشعور المبهم بالموت، واستدعاؤه نتيجة انهدامه الذاتي ومرارة انسلاخه الكلي الذي يجعله يعاني فجيعة اضطراب الانتماء، والارتهان الوجودي لحدود الأنا.

٤- الموت:

تسلط جسد الموت على صورة شعر الجندي بقوة، وهو موت تدميري انتحاري انهزامي، فكثيرًا ما تبدو صورته جاهلية شبقية: نتيجة مشاعر الخيبة والخوف والمغامرة الشعورية في العتق، والتحرر من الإحساس بالفناء والانعزال قصد الخلاص من هذا العذاب:

(لم يبق لنا في هذه الأرض سوى الموت

عطشان حتى الموت

والظلمة صوت

الوحشة سوط

العزلة موت

الصمت شبيه بالموت)[٣٩]

يستغرق علي الجندي من دون حدود في بناء الشعور بالموت في شعره ويجعله محورًا رئيسًا في تكوين قصيدته، فيتصل عبر استغراقه إلى تحويل الشعر إلى إيقاع جنائزي مرعب:

(لا تطفو روح الأموات على سطح الماء

ليست هادئة أنفسهم خلف حجاب الماء

تبدو لي أعينهم فارغة مندهشة

وشفاههم قاتمة زرقاء

تبدو الأسنان ملوثة هشة

تطفو بعض الأنياب المهترئة

تسبح فوق أظافر صدئة)[40]

تتمظهر صورة الموت في شعر علي الجندي وكأنها مجالاً حيويًا لبناء تشكيل شعري منفتح على أجواء فسيحة غيومية تثير أسئلة وجودية عميقة، وتجوسها المشاعر الغامضة والأحاسيس المبهمة، وغالبًا ما تتكرر هذه الصورة وتتولد بتنوع فريد:

(إنني صرت سحابًا

صرت قبرًا

صرت تابوتًا حزين

إنني أمتد أغالي في انتشاري

..

حاملاً موتي في عنقي سكينًا جريحًا بضلالي

ها أنا مندلع خارج ذاتي

أيتها الريح خذيني

احمليني

آخر خطواتي يا أرض

اقذفيني في المدار

طوحي بي في الفراغ اللا نهائي)[41]

لقد تحول الموت في قصيدة الجندي إلى حلم بالخلاص، أو صورة له ينشدها الشاعر بجشع شديد، صحيح أن (كبار الكتاب يبحثون عن الخوف من الموت سواء في الطبيعة أو في أعماق نفوسهم ويلحظون الفارق البسيط والفاصل بين الموت والحياة ويحاولون أحيانًا إقناعًا أو إقناع أنفسهم أن ليس هناك حدود ملموسة بين الحالتين)[42] غير أن علي الجندي يراها حرية وخلاصًا وتحقيقًا للذات التي تتحقق في رغبة التدمير المهيمنة على مشاعره؛ إنها حالة خاصة تمثل جدلية خطأ الاكتشاف واكتشاف الخطأ وسقوط خيارات الذات الفكرية.

خاتمة:

في نهاية مطاف هذه الدراسة نستشف أن تجربة علي الجندي الشعرية أقامت حداثتها بالخلط والمزاج والتحويل بين الماضي والحاضر وقد غلبت الرؤية الذاتية التي اختارت فلسفة مرحلية مجالاً لها على ما سواها في بنية الشعرية وهذا ما يثبت الشعر بفكرية ظرفية لكن الاقتصار على هذا الجانب لا يسلب تجربة الشاعر مكانتها المميزة وخصوصياتها، بل مكن التجربة من أن تبني عبر هذه الصور هويتها الشعرية المتفردة التي لا ريب أنها ستبقى علامة فارقة في حركة التحديث الشعري لها وهجها وحلمها الإبداعيين المشروعين.

الهوامش

١- بول شاؤول: حوار مع علي الجندي، مجلة المستقبل، السنة ٦، العدد ٢٩٥ - ١٦ أكتوبر، ١٩٨٢ ص ٧٣.

٢- المرجع السابق ، ص ٧٣.

٣- المرجع السابق، ص ٧٣.

٤- علي الجندي: الشمس وأصابع الموتى، دار الجندي، دمشق، د.ت، ص١٤.

٥- المصدر السابق، ص ٢٦ - ٢٧.

٦- المصدر السابق، ص ٣٢.

٧- المصدر السابق، ص ١٤.

٨- المصدر السابق، ص٥٠.

٩- المصدر السابق، ص ٧٤.

١٠- المصدر السابق، ص ٧٧.

١١- علي الجندي: قصائد موقوتة، دار النديم - الوعي، بيروت، د.ت، ص٥.

١٢- المصدر السابق، ص٦.

١٣- المصدر السابق، ص ٦.

١٤- المصدر السابق، ص ٥-٦-٧-٨-٩.

١٥- علي الجندي: الشمس وأصابع الموتى، مصدر سابق، ص١٦ - ١٧.

١٦- علي الجندي: الشمس وأصابع الموتى، مصدر سابق، ص٢٧ - ٢٨.

١٧- علي الجندي: قصائد موقوتة، ص٧٥.

١٨- نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣، ص٧٥.

١٩- علي الجندي: الشمس وأصابع الموتى، ص٣٢.

٢٠- القرآن الكريم: هود / ٤٤.

٢١- المصدر السابق، ص ٣٣.

٢٢- المصدر السابق، ص٥٧.

٢٣- علي الجندي: قصائد موقوتة، ص٨٦.

٢٤- علي الجندي: الشمس وأصابع الموتى، ص٤١.

٢٥- المصدر السابق، ص٦.

٢٦- المصدر السابق، ص ١٠٠+٦٣.

٢٧- المصدر السابق، ص ١٠٦.

٢٨- د. نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، مصدر سابق، ص٧٨.

٢٩- د. عبد الله عساف: مدخل إلى قراءة المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر مجلة المعرفة، السنة الثلاثون، العدد ٣٣٥ أغسطس ١٩٩١، ص١١٢.

٣٠- د.حسام الخطيب: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، منشورات جامعة البعث ١٩٩٩م ص٣٤٠ - ٣٤١.

٣١- علي الجندي: الشمس وأصابع الموتى، ص٩٢.

٣٢- المصدر السابق، ص١٠٠.

٣٣- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، منشورات جامعة البعث ١٩٩٩، ص٣٥٦.

٣٤- سانحاروفا: من فلسفة الوجود إلى البنيوية، ترجمة أحمد برقاوي، دار دمشق، ١٩٨٤، ص٣٤.

٣٥- علي الجندي: الشمس وأصابع الموتى، ص٩+٢٤.

٣٦- المصدر السابق، ص١٠-١١.

٣٧- المصدر السابق، ص ١٠ - ١١.

٣٨- علي الجندي: قصائد موقوتة، ص٩٠.

٣٩- علي الجندي:النزف تحت الجلد، اتحاد كتاب العرب، دمشق ١٩٧٨، ص٦٦.

٤٠- علي الجندي: الشمس وأصابع الموتى، ص١٦.

٤١- المصدر السابق ص١٤٠ - ١٤١.

٤٢- إيعزام كار تغليوف: الموت في الأديب ترجمة خليل فريجان، مجلة الموقف الأدبي، السنة العشرون، ت١ - ت٢ - ك١، ١٩٩٠ ص١٣٢.

التربية الجماليّة عند الأطفال
- التذوق الجمالي -

محمود حامد (*)

... عالمُ الطفولةِ عالمٌ مليءٌ بالمُدهشات الفذّةِ، رَحْبُ الخيال، رائعٌ بالتقاط جماليات الأشياء، وتحويلها لصالح الذهنية الطفليّة التي تُعيدُ ابتكارَ تلك الجماليات، وتحريكها باتجاه ذهنيّةٍ فائقةِ العُذوبة، والنَّداوة، والشّفافيّة. حَتّى ليحملنا الظنُّ يقيناً بأننا عندما نقتحمُ ذلكَ العالَمَ الطُّفوليَّ المُدهِشَ، والشُّفيف الأخّاذ سنجد أنفسنا ضمن ممالكَ جماليّة لا حدودَ لها، وعبر آفاقٍ تَصْعَدُ بنا خارجَ فضاءِ الكونِ الأرضيِّ إلى حيث البَهاءُ، ومتعةُ التّلذّذ بأحلام الطّفولة حتّى في حُقول يقظتها التي تَبُثُّ عبير رؤاها الدافئة الحيّة فيما حولها فتُحَوِّلُ كينونة الحياة

(*) باحث وناقد سوري.

- العمل الفني: الفنان السوداني أحمد إبراهيم عبد العال.

إلى كينونة مُلَوَّنة بأطيافها البهيَّة المثيرة، سنكتشف آنذاك أننا أمام واقع جماليٍّ قائم بذاته، حَيٍّ بمُمْكناته المُذهلة، مُمْتَدٍّ عَبْرَ بصيرة العين والخيال حقيقةً يقينيَّةً ماثلةً للعين بمشاهدها وصورها المرئيَّة المُشاهَدَة، وليس ما نقف عنده هو من نسيج احتمالات الظن والتصور، والمُتَخَيَّل، بل تلك الحقول الشَّاسعة من مُبتكرات الطفولة الذكيَّة والواعية لما تُتْقِنُ وترسم، وتبدع، وتتصور، حَتَّى لنكاد نهتف بداخلنا، ونحن مشدوهين بما يصنعُ الصِّغارُ، ويبتكرون: إنَّهُ بُستانٌ من السِّحْرِ والجمال والبراءة يَشدُّنا إليهِ حَتَّى نذوبَ فيهِ بحواسنا، ومُدركاتنا، ووجداناتنا المأخوذة بفتنة عالم وَدَوْحِ المُدهشات الفاتنة، حَتَّى نُحِسَّ بطفولتنا تنهضُ فينا، وتستيقظ، وتصحو على ضفاف ذاك العالم الجميل الساحر، الخالي من مُنَكِّدات الرَّاهن، ومآسي الزَّمَنِ الطَّاحنة، وكآبات الحياة الحالية المُرَّة بطعمها، وآثارها المُدْمِية، وَنَودُّ لو نظلُّ نبحرُ بزورق الطفولة حَتَّى يغيبَ الخيال في جزر الأحلام الوردية التي يشجُّها الأطفالُ وَفْقَ أمزجة عامرة بالمغُريات الفَذَّة، والتصورات الرَّحبة التي تلتقط من الحياة أشياءها الجميلة، وتُعيدُ صياغَتَها على هواها، وَوفْق مُدركاتها الجماليَّة الآسرة، بحيث تُشعرنا بقيمتها، وأهميتها في الحياة، وأنَّ لها دوراً تلعبُهُ في الوجود لا يقل روعةً عن دور الكبار.

من هُنا، فإنَّ قيمةَ نظرتنا تجاهَ عالَمِ الطُّفولة الذكيِّ الرائع، الجميل، تكمن في استيعابنا لذاك العالم المدهش الحيويِّ الشَّفيف، وقدرتنا على تحريك عالم الأطفال باتجاه الخير، وجماليات الأشياء، وممالك الخيال الكثيفة بصورها الملونة، ومشاهدها المُثيرة، المُعَبِّرة عن أرقى ملامح التصورات الموحية الفاتنة، هذا من ناحية ومن ناحية ثانية.. تَلَمُّس مواطن الجمال والإبداع في وجدانِ الطُّفولة القادمة من المُستقبل، والصَّاعدة باتجاهِ غدها المليء بالتوقعات، والاحتمالات المضيئة المتوهجة بطموحاتها وأسرارها، ثم تنمية تلك المواطن بما يُفيد من خلال عمليةِ توجيه واعية، ومُكَثَّفة، بِقِيَمِها، ومعاييرها، وَمُتوازنة بين ما يتصوره المُربون، وما يحلمُ به المبدعون الصِّغار لخلق مجالٍ حيويٍّ يَصِلُ هؤلاء بهؤلاء، يكون مُنْطَلَقاً لإعادة الاعتبار للخيال الطفليِّ بإعادة تمكينه من صياغة ممالك الجمال فيه بتقنيات ممكناته وأحلامه وطموحاته الفذَّة.

إنَّ الإمكانيات الرَّاهنة التي يملكها أطفالُ العَصْرِ الذي نعيش فيه تفوق حَدَّ الوصف والتصور، بل هي إمكانياتٌ ذات تقنيات مُتقدمة تجاوزت حُدودَ المعقول، والمُحتمل البيتيِّ والمدرسيِّ والأكاديميِّ والمجتمعي، وبدأت تضعُ أقدامَها خارج طوق البيئة، والمنظومة الاجتماعية العاديّة.. لقد سبقت، أحياناً، في خطوتها التِّقْنيَّة، ما



يعيش عليه الآباءُ، والمربّون الأكاديميون، ويبدو عليها من خلال ثورة الحاسوب والمعلومات وحقول الأنترنت، والألعاب الإلكترونية المبرمجة بدقة مُتناهية، ومُستحيلة، أنها قفزت فوق أجيال الماضي عشرات السِّنين، وأنَّها هي التي باتت تُقرِّرُ ما على الآخرينَ فعله تجاهها، وليس العكس أبداً، من هُنا كان لا بُدَّ ليس فقط من تغيير المناهج المدرسية، والنظرة المجتمعية، والبيتية الأحاديَّة تجاه طفولة الغد، بل نسف تلك المُعَوِّقات من جذورها، ورواسبها البالية، وخلق أنماط مُتَقَدِّمَة تقنياً، ومهنياً، وحضارياً، تستطيع التعامل بنجاح مُتميز مع أطفال الغدِ والمستقبل، ووضع التوازنات الملائمة بين طموحات الآباء والمُربين وطموحات الأجيالِ التي تتقدم باتجاه الخارقِ، والمُستحيلِ، والتطلعات المثيرة.

هذا كُلُّهُ لا يُلغي تماماً قيمةَ البيتِ والمدرسة في إعادة بناء الأجيال من جديد وفق قيمٍ ومعايير، وتقنيات المرحلة الراهنة.. ثم إعادة اكتشاف تلك الأجيال بالرؤى والمفهومات الحديثة المتطورة، والمتقدمة جداً، والتي تُجاري روحَ العصر، وتُماشيه، وتواكبُهُ باتجاه الحقائق الكونيَّة المُستجِدَّة على ساحة الحياة المُعاصرة. يملك الأطفالُ طاقاتٍ هائلةً من قُدراتِ

التكيُّف مع المستجدات اليومية المتطورة باتجاه منظومة المعلومات الخارقة التي تتطور في ذهنية الطفل كُلَّ ثانية، وَكُلَّ دقيقة، وكُلَّ ساعة، مع تدفق المعلومات المستجدة المتطورة عبر شاشات الفضائيات، والحواسيب، وتقنيات الأنترنت الأسطورية التي تكشف كُلَّ يوم عن اختراعاتها المذهلة في مجالات الإيصال والتواصل الإنسانيّ الذي جعل من مساحة العالم الكونية الكبرى قريةً كونيّةً صغيرةً تتدفق عليها أشكال البرمجيّات والتقنيات والمعلومات المستجدة بما لم تَعُدْ تحتملهُ تلك القرية الكونية الصغيرة بإمكانياتها المتواضعة والضئيلة جداً بما يحملُه التدفق المعلوماتي إليها.. لانقول: عبر اليوم، والأسبوع، والشهر، بل عبر الساعة والدقيقة والثانية المعلوماتية التي فاقت بخصوبتها، واستنباتاتها المذهلة المتدفقة، ما يمكن للعقل البشريِّ عندنا أن يصدقه، أو يتحملّه، أو يُجاريه في حقائقه، وطموحاته، واستنباطاته اليومية.. إنَّ البيت والمدرسة، وَحَتَّى المناخ الاجتماعي البالي في دول العالم الثالث بما فيه من رواسب ومُخلفات، وهامشيات مُتآكلة، وَمُهَشَّمة حَتَّى القاع، لم تستطع هذه اللحاق بركب التقدم، والتقنيات اليومية الأسطورية، ولكن الصغار واليافعين بذكاءاتهم المذهلة، وطموحاتهم المُدهشة، وصلوا بإمكانيات بسيطة لمواكبة المستحيل اليوميّ في تقنية الحاسوب والبرمجيات، وثورة المعلومات الخارقة.. إن أكثر الأطفال في بيوت العالم الثالث ومجتمعات المتأخرة، ومناخاته البالية، هذه الكثرة من طفولة المستقبل لديها أجهزة كمبيوتر مُتقدمة فيها على تحصيلها المدرسيّ، أو الأكاديميّ البالي، لذا فإنَّ هؤلاء الأطفال ينظرون إلى بيوتهم ومدارسهم المتخلفة نظرةً مُتعاليةً، وجانبيةً مُستهزأة بمستحضرات الماضي الهشَّة المندثرة.. حيث الطفل الرَّاهن المتخم بكتلة المعلومات، وحقول البرمجيات المتقدمة، والمتطورة حَدَّ الفزع والجنون والخيال يدرك ويعرف ويطلع على مُستجدات العصر لحظة بلحظة في الوقت الذي ينظر فيه البيتُ والمدرسة بذهول واستغباء عميقين لما يحدث في عالم الطفولة والتقنيات الخارقة.

في مرحلة لاحقة، لا بُدَّ أن تأتي حَتْماً، سيجدُ البيتُ نَفْسَهُ مُرغماً على مُتابعة ما يجري، وكذلك المدرسة، والمجتمعات البدائية ذات الأُميَّة القاتمة، حيث على تلك المواقع مُرغمةً أنْ تسعى للسير ولو خطوةً واحدة إلى الأمام، وَمُجاراة روح العصر، وكسب المزيد من المعلومات التي تقربهم خطوةً أو أكثر إلى حيث يُبْعِدُ عنهمُ الأبناءُ عشرات، بل مئات الخطوات الزمنية المتقدمة، والمتطورة جداً، وإلاَّ، فإذا استمرت الحالُ على ما هي عليه، فستكون

الهوة سحيقةً جداً بين الآباء والمربين الذين لا يتقنون التعامل مع الحاسوب والتقنيات وتدفقات المعلومات اليومية الأسطورية، وبين أبنائهم الذين تجاوزوا حدُودَ المعقول والمتخيل والمستحيل، وبلغوا من كمال الوصول للمستجدات الراهنة، ما يجعلُ الآباء والمربين يلهثون بمرارة للوصول لموقع مُتقدم تجاوزهُ الأبناءُ بعشرات السِّنين الضوئية الصاخبة المتوهجة بتقنياتها، ومُستجداتها، لكننا، أمام موضوعة التربية الجمالية عند الأطفال، وأمام حقل التذوق الجمالي لهولاء المُشاغبين المُبدعين علينا أن نعترف بقوة بأننا لن نخسر معركة إثبات الوجود أمام أولئكَ المُشاغبين المُبدعين، وأنَّ الفروعَ لا يمكنُ لها أن تكون في يوم من الأيام بديلَ الأصول الواعية المدركة لحقائقِ الحياة، ومُتطلباتها الحيوية، بل على العكس تماماً، علينا أن نُطوِّرَ مدركات الأطفالِ وملكاتهم المتطورة الراهنة باتجاه مطلق الخير والجمال، وأن نُنمي فيهم ذائقة حُبِّ الموسيقا والرسم والشعر، واستباحة الخيال لجمال الطبيعة والأشياء. إنَّ علينا أن نتجاوز النافذة الوحيدة المفتوحة عند الأطفال على موضوعة الحواسيب والإلكترونيات والبرمجيات المرعبة المحتوية على التضادات المشتركة الإيجابية والسلبية، والسلبية أكثر من الإيجابية بمراحل ومراحل، حيث تكمن الخطورة في فتح نوافذ الحواسيب ضمن حقول الأنترنت والفضائيات على برامج تدميرية لعقول الأجيال والأطفال بما تخزنه، وتبثه من برامج ترغيبيَّة مُمتعة وشائقة هي السُمّ بحاله في سطح العسل وَحَتَّى قاعه المتخم بالموبقات والمُدَمِّرات النفسية والخلقية والجسدية. وأمَّا حالُ تلك المنطقيات الجميلة، والبرامج التثقيفية، والمرئيات المعرفية فهي نادرة، وغائبة أمام السَّيْل الجارف من برامج العهر، والفجور، والرذيلة، وما أسهل الوصول لتلك البرامج السَّوداء القاتمة، وما أكثر العراقيل للوصول لتلك البرامج الجيدة والتي تُغذي عُقولَ الأجيالِ بالمعارف والجماليات الحيَّة.

إنَّ سلوكيات البيت والمدرسة تُصبح - فيما بعد - سلوكيات الطفل المكتسبة بحذافيرها... هذه السُلوكيَّات تنعكسُ سلباً، أو إيجاباً على أطفال الجيل، بما تحملهُ من إيجابيات، أو سلبيَّات في مضمونها، يُغذى عليها الأطفال فيتخرجون من خلالها إمَّا بُناةَ أجيالٍ رائعينَ، مُبدعينَ، قادةَ لمجتمعاتهم باتجاه المستقبل، والحياة الكريمة، والضياء، وإمَّا أن يكونوا في الحقُولِ المضادة المُدَمِّرَة، وعندها على المجتمع والأمَّة والوطن السَّلام. لذا فمهمة البيت والمدرسة تبدأ في إعداد الطفولة للحياة من نُعومة أظفار الأطفال، ومن خلال سنٍّ مُبكرة جداً ربما تبدأ في السَّنة

الثانية، أو الثالثة للطفل، ثم تسيرُ مَعَهُ حتّى يبلغ سنّ الرُّشد، والصّبا، والشباب، وَحَتّى ما بعد فترة المراهقة الحرجة، والتي تُعدّ أخطر مراحل التكوين النفسيّ والجسديّ، والفيزيولوجيّ، وأيضاً الإنسانيّ في طفولة الجيل وصباه وشبابه. في هذا الزمن الغامض المحموم.. لم يَعُدْ يستطيعُ البيتُ والمدرسةُ أن يتدخّلا بصرامة أكاديمية مطلقة في تربية النشئ، وتوجيهه الوجهة المدرسية المحضة تجاهَ متطلبات الحياة، وَمُستجداتها الرّاهنة والتي تجاوزت التربية الأكاديمية المدرسية الصّارمة بآلاف الخطوات.. علينا أن نعمل على خلق ديناميكيةُ متطورة مُسايرة لروح العصر، وَمُحببة لدى الأطفال، بحيث تُلبي طموحاتهم، وأحلامهم، وتطلعاتهم الفَذّة، وتُبرز مواهبهم، وطاقاتهم الكامنة في أعماقهم الزاخرة بالمُمكنات، والاحتمالات الجميلة، مع التركيز على مَفاتيح التربية الجمالية والتي تفتحُ المجالات الرّحبة أمام طفولة المُستقبل لتذوق تلك القيم الجمالية الفائقة والمُعبرة عن حيويتها، وطلاقة أبعادها، حيث يُصبحُ الجمالُ في لحظة من اللحظات الطّريقَ الفذ لاكتساب المهارات الإبداعية لدى الأطفال بحيث يكمنُ في تلك المهارات بابُ الكشف عن حُقول إبداعيّة جماليَّة طفليَّة تبدأ بالموسيقا والشعر والرسم، ولا تنتهي عند حقوق الحواسيب والبرمجيّات، والتقنيات فائقة المتعة، بل تَتَعَدَّاها إلى حقول أُخرى شاسعة الجمال، والتذوقات الجماليّة الفذة، والفائقة، والتي تفتحُ المجالَ أمام بصائرنا، وبصيراتنا المتعطشة لتلك الحقول المفتوحة على أيدِ جماليات طفليَّة فائقة العُذوبة لا شبية لها، ولا مثيل في عالم المُفترضات، والاحتمالات المسكونة بالتصورات الغائبة. بين الموسيقا والشعر يكمنُ سرُّ الجمال الذي يُحرك ذاكرة الطُفولة باتجاه المتعة والغبطة والفرح.. ولكم كشفت لنا مهاراتُ الأطفالِ الذاتيّة، وطموحاتهم الموجهة برعاية المبدعين عن إبداعاتِ لأولئك الأطفال تجاوزت حدود التصور والمعقول. ساقفُ في دراستي هذه على قيمة جماليَّة هي الأكثر أهميَّةً ومتعةً في عالم الطفولة الواسع الفسيح.. حيث تشكل القصيدة الموجهة للطفل، أو القصيدة الطفلية المُغنّاة على لسانه شكلاً من أشكال التربية الجماليّة، أو التذوق الجمالي العالي لِحِسٍّ طفليّ يَملكُ قدرةً فائقة في تذوق الجماليات المتعددة، ويملكُ ملكوتاً خاصّاً به.. فائقَ البهاء والجمال والقيم.. قيمة الحب إحداها، وقيمة الأخلاق قيمة رديفة لقيمة الحب، ثم تتابع القيم الجمالية الطفلية إبداعاً، وذكاءً، وحيوية متدفقة ما علينا إلاّ أن نكتشفها في ذلك الملكوت الطفليّ، ونرعاها، ونُربيها في حديقة الحياة لتكون ذاك المنتوج الأهمّ في بُستانِ الحياة.. إن مملكة الطفولة مملكة صاخبة، ومتفجرة

بطاقاتها وإبداعاتها.. ولكنها أيضاً مملكة تأملية كذلك.. عندما تفرغ مملكة الطفولة شحنات صخبها ولعبها، وتخلد إلى الراحة تبدأ تفكر وتتأمل... عندما تبدأ الطفولة تفكر وتتأمل نتدخل نحن عندها حيث علينا أن[1]: نرفع سويّة العنصر التأملي في التربية، حيث يعد رفع سويّة العنصر التأملي في التربية نقطة انطلاق معقولة» باتجاه رفع سوية التفكير الطفلي بحيث يتركز رفع السويّة على ملكات الطفل، ومهاراته المُختزنة في داخله، وذهنية لديهُ متقدة، ومتوهجة كحقول الضياء المنثورة هُنا وهناك، تتدخل التربية هُنا لمعاونة الطفل في الكشف عن مواهبه وإبداعاته الجمالية الفطرية التي تنقلت معه من البيت إلى المدرسة إلى الحياة المشتركة مع طفولة الأخرين... وحَتّى نصل إلى ما نريد تجاه الطفولة الراهنة علينا أن نتصور بيتاً ومدرسةً مثاليين يقدمان لنا طفولةً ذكية وحيوية مُستنبتةً أساساً من واقعين رائدين في احتضان طفولة المستقبل، وإعدادها تربوياً وإبداعياً وقيمياً للدخول في تفاصيل التربية الجمالية والتي تُهيئهم تجاهها، ودفع الأجيال الطفلية لقيم الجمال المطلقة، ولكن هل نحن مُهيئون لذلك أتصورُ في دراستي هذه أنني أقفُ أمامَ مُجتمع مشرقيّ ظنيّ فائق المثاليَّة والقيمة والمعيار، استنبت نوعيَّةً من الأطفال فَذَّةً، مُطلقةَ الطُموحات، مُستلهمةً قيَمَ الجمال بكمالها وتمامها، فائقة العُذوبة في تذوقها الجماليّ للأشياء كافَّة.. فإذا ما صحوتُ من تلك المَظَنَّات المثالية المتوهمة حزنت تماماً على واقع طفولة مشرقية لم تزل تحبو بعيداً جداً باتجاه طموحاتها، وأمانيها، وأحلامها، وإبداعاتها الغائبة المُغَيَّبَة - إلاّ ما ندر - بفعل طغيان التربية السلبيّ، وسوء المعاملة لتلك الطفولة الحزينة؛ وبسبب الغياب شبه المطلق للتربية الجمالية في بيوتنا ومدارسنا، ومُجتمعاتنا المسحوقة تحت وطأة القهر والعيش!!! فكيف ستنتجُ تلك المجتمعات الغائبة أجيالَها الفَذَّة!!؟، وكيف ستتفرغ التربية لمنطق الجماليات والذوق الجماليّ تجاه الطفولة الحزينة، وتلك الطفولة متهورةٌ في مُعاناتها حَدّ المستحيل!!؟ ومع هذا، فمن خلال مهرجانات الطفولة التي دُعيت إليها وآخرها أفراحُ الطفولة في الرقة ومدينة الثورة فقد أخذني الذهول تماماً وأنا أقف أمامَ نوعية من طفولتنا المبدعة الفذة ما كنتُ أتصور أن أراها، أو أن ألامسَ إبداعاتها حقيقةً ويقيناً في مجالات الرّسم، والموسيقا والشعر والغناء... تلك حقيقة لا تنكر، ولكن أين الرعاية المطلقة لتلك الخامات المبدعة!!؟ وأين هو دور البيت والمدرسة، والمجتمع من تلك الخامات المبدعة الفذة!!؟ وهل يشكل مجتمع البيت مع المدرسة مُجتمعاً تواصلياً على مذهب ماثيو ليبمان!!؟ لو وصلنا لهذا... عندها

سنكون قد خطونا الخطوة الأولى تجاه الجماليات التي علينا أن نتذوقها بحرارة لأننا نفتقدها تماماً.. إن من أساسيات التربية الجمالية قيمة الحب.. وتبدأ بحبّ البيت والأسرة كقيمة أولى جمالية هي الأهمّ في الحياة.. حب الطبيعة، حب الورود والزهور على أغصانها في الحدائق لا مقطوفةً في أيدينا تذبل وتموت، حب الحقيقة، وتذوق جماليات الأشياء، كما ذكرناها، كالرسم والشعر والموسيقا وألوان المعرفة الراهنة بتقنياتها الإيجابية والملهمة للإبداع.. هذا ما نوده لطفولتنا الحزينة.

ومن أهمَّ قيم التربية الجمالية، القيمة الجمالية الأخلاقيَّة، والسلوكيّة والتي تُغذى ضمن المجتمع التواصلي والذي ينمي فيه الأفعال والعمليات المعرفية الأخرى منذ الخيوط الأولى للوعي الطفليّ، تلك الأفعال والعمليات التي لا حصر لها..[٢]: إنها تبدأ في كل منَّا كعملية تكييف للسلوكيات المجموعاتية.. وبما أن التفكير هو مُحاكاة فرديّة للأعراف الاجتماعية، وللسُّلوك الاجتماعي، فإنه كلما كان السُّلوك الاجتماعي أو المؤسساتي - المدرسي - أكثر عقلانية كان التأمُّلُ الجوّانيُّ أكثر عقلانية أيضاً.. اكتشفت الشُّعراءُ مُبكراً قِيَمَ التربية الجمالية وأثرها في السُّلوك الطفليّ، كدلالة من دلالات البكورة الطفلية في تذوق الجماليات بعذوبة وطلاوة، وتداوة.. لذا نسجوا لهم تلك القصائد المُغَنَّاة، ذات الموسيقى الشفيفة العذبة.. تتناغمُ والأعمار الطفلية بمراحلها المختلفة نفسياً وسلوكيّاً، وتذوقاً بحيث تتناسب وتتآلف المفردات مع دندنات النغم والتي تبدو سلوكاً فطرياً مُلهماً لدى الأطفال من المرحلة العمرية الطفلية الأولى والتي تبدأ من السنتين فما بعد.. حيث تنشأ علاقة حميمة بين الطفل وترنيمات أُمِّه الدافئة تصاحبه بدفئها وعذوبتها عبر الحياة، ثم يبدأ الطفل بدندنات مُشابهة غير مفهومة تتطور مع الأيام حَتَّى تصبح دفقاً غنائياً متكاملاً بمفردات لغوية واضحة وبسيطة مع موسيقاها المُصاحبة المُتآلفة معها لتشكل بمجملها ترانيم إنشادية لا أعذبَ منها، ولا أندى ولا أجمل.. إن الشعر مع الموسيقى هما أرقى أنواع التذوق الجمالي العالي عند الأطفال والكبار على السواء حيث أنَّ الشعراءَ[٣]: أرادوا أن يُؤدوا بالكلمات ما كانت تؤديه موسيقى فاغنر بالأصوات.. فلقد كانت موسيقى فاغنر أشبه بالكشف العظيم الذي فتن العصر كُلّه.. لذلك نفهم ما يُريده مالرميه من الشعر عندما يقول: إنه لا يُفيد بل يوحي، ولا يُسمي الأشياءَ، بل يخلقُ جَوَّها، ويبعث أثرها.. حيث أصبح الشعر عند مالارميه نوعاً من الموسيقى.. ورجوعاً به إلى الغناء.. بل عبر عنه بابلو نيرودا في المصدر ذاته بقوله: يهبط الشعر على الروح كما

يهبط النَّدى على الأعشابْ، فهل استطاع الشعراء العرب أن ينسجوا القصيدة الطفلية التي ترقى جمالياً وغنائياً إلى ذوق طفليّ راقٍ وشفاف، وعالي القيمة والأثر؟! وهل تشكل القصيدة إحدى قيم التربية الجمالية بل الأهمّ في تلك التربية الجمالية الفذة سلوكاً وتذوقاً واستلهاماً!؟ وهل تأتي القصيدة المُغنَّاة الطفلية على لسان الشعراء مُوازيه للقصيدة المنبثة بلسان الأطفال وصوتهم!؟

لقد اجتهد الشعراءُ لتلبية التذوق الطفليّ الجماليّ تُوازي قدرته على الاستيعاب اللغويّ والإيقاعي، في قصيدة حيَّة وحيوية تتناسب وأجواء الطفولة بمختلف أبعادها، وآفاقها، وحقولها الشفيفة الفسيحة ذات العذوبة الفائقة.. وتطرقت القصائد في فحواها لأساسيات التربية الجمالية كلها، ولكافة الموضوعات المتعلقة بالتذوق الجماليّ الطفليّ للأشياء كافة المحيطة به من موضوعة النظافة، وتحية الحبّ الصباحية والمسائية للآباء والأمهات والإخوة، والتذوق الجمالي الطفلي للطبيعة وموجودات الحياة.. والسلوكيات الطفلية الراقية الصاعدة باتجاه أعلى ممالك الجمال والبهاء والتي تشكل ذاك المسار النورانيّ الأخَّاذ والذي يكتشفه الشعراء والأطفال معاً عبر أفلاكهم الطيفيّة الحالمة المطلقة المُنبثة خارجَ كينونة الكون والحياة والسلوكيات العاديّة المُطفأة الفحوى والقيمة عبر الإعتياديّ البسيط، واليوميّ الفجّ تَرُقُّ القصيدة الطفلية، وتشفُّ، وتعذبُ، حتَّى تُصبحَ ترنيمةً سماويَّة عذبة، وهي تتنوع في موضوعاتها وجمالياتها المتعددة والتي تنسحب على جماليات الحياة كلها.. ربما تبدأ من الشجرة رمز ديمومة الحياة وخضرتها، ثم تتدرج المتواليات الجمالية حَتَّى تشمل كل شيء فيه روعة الوجود وبهائه[٤]:

قالت لنا الشَّجَرَهْ، لا تقطعوا ساقي
الطير لا يشدو من دون أوراقي
قولي لنا.. نَسْمَعْ يا حَلْوَةَ المَطْلَعْ
غصونك الخضراء على المدى تُشرعْ
تمتد في دمنا في قلبنا تُزْرَعْ
الكونْ لولاها طينٌ.. ومُسْتَنْقَعْ
فكيف نقطعْها ونحرمُ المنبع
شعارنا دوماً، ازرعْ.. ولا تقطع

شفافية في جمالية المفردة، وشفافية في جمالية المعنى، وعُذوبة لا حدود لها.. ولا نهايات.. صالح هواري أتقن لغة الأطفال الشعرية، وخَبرَ مُمكناتها، وسلوكياتها الفذة، وهو شاعرٌ ومُرَبٍّ، تعامل مع الأجيال الطفلية أكثر من ثلاثة عقود، وكما أبدع في شعره للكبار، أبدع أيضاً في شعره للصغار...

لقد تطرق صالح هواري بالنسبة لشعر الأطفال إلى كافة الموضوعات الجمالية، وها هو هُنا يُعرض بلغة بسيطة جميلة الغناء على لسان الأطفال تحاورهم مع الشجرة إحدى أهمّ جماليات الحياة والوجود، حيث هي رمز للعطاء والخضرة من ناحية، وهي من ناحية أخرى رمز الصُّمود والشموخ في الوجود لذا كانت هذه القصيدةُ لها.

كيف عَبَّرَ الشاعر عن الشجرة وهي تتحدث مع الأطفال كائناً حَيّاً، وحيوياً في الوقت ذاته!!؟ وكيف عَبَّرَتْ من خلال خُلاصة حديثها، عن قيمتها الجمالية، وروعة وجودها في الوجود!!؟ وأنها ركنٌ جماليٌّ مُهِمٌّ جداً في كينونة الحياة من دونها يُصبح الكونُ صحراء قاحلة، وبلا حياة، ولا معنى.. وتأتي نصيحة الشاعر على « لسانها.. كيف نُحافظ عليها، ولا نقطعها، وكيف نرعاها، ونوليها عنايتنا كإحدى أهمّ عناصر جماليات الوجود. وتأتي الحكمة الأهمّ في البيت الشعريّ التالي:

شعارُنا دوماً   إزْرَعْ.. ولا تَقْطَعْ

فالزرعُ فعلٌ إيجابيٌ، والقطع فعلٌ سلبيٌ.. لذا علينا أن نُرَبّي الطفولة على الإيجابيات المطلقة، وننزع من أعماقها كُلَّ ما يَمُتُّ للسلبيات بصلة.. إن موضوع الشجرة هذا قد ذكّرني بأغرب الحادثات التي قرأتُها أخيراً في الصّحافة، ويحمل من الدّلالات ما يعتبر تصوراً أو مُستحيلاً.. حيث ردت الصّحافة أن وزير التربية اليابانيّ قد استقالَ من منصبه لعلة في وزارته لم يستطع تجاوزها، أو السكوت عليها، لأنّ معالجتها التربوية لم تكن حاسمة من أساسياتها الأولى، حيث قام طفل بقطع وردة من حديقة عامة، ولَمّا كان هذا العمل عملاً تخريبياً، وغير مسؤول، فكيف أغفلت وزارة التربية منفذاً لقطع الوردة، ولم تقم بتكثيف تربيتها الجمالية عند الأطفال تجاه جماليات الطبيعة والتي هي ملك الأمّة بكاملها، بحيث لا تكون الثغرة موجودةً من الأساس، وتشمل التربية الجمالية للأطفال جميعاً لا استثناء دون وجود شواذ، أو ثغرات لمثل العمل المُهني الذي كان.. عندما نقف على مثل هذه القصة الخيالية/ الواقعية في مجتمع الكينونة الرّاهن.. نقولُ: تُرى أين موقعنا في هذا العالم!!؟ وكم يلزمنا من سنينَ ضوئية مُستحيلة لنصل لمثل هذا المستوى من التقدم والرقيّ الخياليّ!؟ إنه بالنسبة لنا خياليٌّ وشديدُ الغرابة لأننا نعيشُ في واقعية أشدّ غرابةً وسلوكيةً، ونمطيّةً باليةً!!! ومع هذا.. نسعى باجتهاداتنا المتواضعة الخجولة أن نعمل شيئاً يُفيدُ ويُذكر يكون في الأجيال مأثره، وأن نخطو خطوة واحدةً للأمام تدل على أننا أمة فيها صفات الكمال والتحضر والرقي والتقدم،

وصفات مُثلى في عشق الجماليات والمهارات، والتذوقات الحارَّة جداً للسلوكيات القيمية الفذة... وبالنسبة لنا... فنحن لا نقطع، ولا نقطف وروداً أبداً، بل نغتال الأشجار المحيطة ببستاننا الحجريّ والذي نعشق جمالياته الصَّامتة، ويزيدنا عُزلةً وهامشيةً في الحياة، لأننا هكذا نحبُّ أن نكون ونعيش.

بالرغم من كُلِّ ما يُحيط بالطُّفولة العربية، فإنَّها تملك عالماً زاخراً بالجماليات، والإبداعات الفَذَّة، والسلوكيات الغنيَّة بالمهارات، والمُستلهمات الجميلة... إنَّ الإشكاليَّة لا تكمن في الطفولة أبداً ولدى المناخ الطفليّ الرغبة والاستعداد لتلقي الخبرة الأكثر نضارةً ومعرفةً وشموليَّةً لتكشف عن طاقاتها الموهوبة، والكامنة في أعماقها، ولكنها تنتظر من يتبناها، ويكشف عن تلك الإبداعات المهمة فيها، وهنا يلعبُ الشعراءُ الدَّوْرَ الأهَمَّ والأروع في الكشف عن تلك الإبداعات الغائبة، والمُختزنة في ذاكرات مغلقة كالمحارات التي تنغلق على أجمل الدُّرَر والصَّدف، لا بُدَّ من بَحَّار ماهر يغوص في أعماق بحارها، ويخرجها للحياة، ويكشف عن تلك الدّرر والكنوز الكامنة والمخبأة خُفْيَةً في محاراتها.. وإلاَّ ستظل دُرراً وقيماً لا قيمةَ لها ولا وجود، هكذا محاراتُ الطفولة تخفي في أجوافها دُرَرَ الإبداع، والسلوكيات الفذة، والمُلهمات الخارقة لكنها تريد من يكتشفها، وينزع غطاء الغياب عنها، ويبعثها طاقة جمالية حَيَّةً مُطلقةً، لا حُدود لها، ولا حواجز تحيط بها، ولا أسوار.. ولا يتأتى هذا إلا للشعراء والمربين وفلاسفة الجمال، والمبدعين، عندها سنكتشف عالماً من الجمال والمواهب رائعَ العطاء والخصوبة كحقول الله الشاسعة. إحدى الجماليات الوطنية هي شواطئ البلاد.. أو بالأحرى «شواطئ بلادي» والتي تعتبر كنزاً سياحياً وطنياً وجمالياً لا حدود له... قدم ممدوح سكاف هذه القصيدة الطفلية ضمن مجموعته شواطئ بلادي(٥):

شواطئٌ بيضاءْ
كغيمة السَّماءْ
تمتدُّ لا انتهاءْ
في وطني الحبيبْ

❖ ❖

شواطئُ النوارسْ والسَّمَكِ المُخالسْ
ولؤلؤِ العرائسْ في وطني الحبيبْ

❖ ❖

شواطئُ البُروق والمطر الدَّفوقْ
يهمي مع الشروقْ
في وطني الحبيبْ
شواطئُ الحُرِّيَّهْ

والعيشـةِ الهَنيَّــةْ

ومشعـلِ القضيَّــةْ

في وطني الحبيبْ

هكذا يأتي الشعر دفقةً للطفولة رائعةَ البهاء والجماليَّة والعذوبة.. يُعبر عن رؤية جمالية عذبة تجاه الطبيعة والوطن، والأخلاق، والسُّلوك.. وشواطئُ البلاد تُغني المدى المطلق لمُسمَّى الوطن الزاخر بالجماليات الخارقة، إبراهيم عباس ياسين أحد الشعراء الذين كتبوا للأطفال، ودلفَ إلى عالمهم، ومنهجهم غنائيته الجميلة في قصائده المُعبرة البسيطة التي تحمل مدلولات الجمال والحياة.. قصيدته «أصدقاء النهر» إحدى العطاءات الحيوية في بُستان الأطفال[6]:

قُلْتُ للنهرِ الصَّغيرْ:

كيف تجري حافياً بين الصُّخور!!؟

هَلْ ترى الأشواكَ تعلو ضفتيكْ!!؟

والحصى يكرجُ ما بين يديكْ

كيف لا تخشى متاهاتِ الطريقِ!!؟

قِفْ.. تَمَهَّلْ، وأجبني يا صديقي!!!

أينَ أنْتَ الآن ذاهب

ضاحكاً مثل الكواكبْ

فأجابَ النَّهْرُ أسرابُ الطُّيورِ

والخرافُ البيضُ في حَرِّ الهجيرِ

نبتةُ الزرع، وأعشابُ البراري

والثرى الظمآنُ يحيا بانتظاري..

الظواهر والسلوكيات الكونية المتمثلة بغناء العصافير، وصخب الأنهار، وحفيف أوراق الأشجار، وخرير الجداول، والفصول، وقطعان الغيوم البيضاء التي تجوب السَّماءَ ذهاباً وإياباً، وصياح الديكة في الفجر، كل هذه الظواهر والسلوكيات هي إحدى أهمّ الجماليات المحببة لدى الأطفال. الشعراءُ يتفننون في تحريك تلك الظواهر جمالياً وغنائياً وأنسنةً بحيث يُشكل ذلك التحريك نوعاً من التذوق الجمالي عند الأطفال، ويحثُّ الذهنية الطفلية على الغناء والتغني بتلك الظواهر وتلك إحدى التربيات الجمالية للحسِّ الطفلي والتذوق الجمالي للطفولة لإحدى أهم أساسيات الحياة.

في قصيدة.. صُبحي سعيد: (بحر الغيمات).. أيضاً غنائية مُحببة موجهة للأطفال.. وعابرة عوالمهم الرحبة بلغتها البسيطة، وجزالة ألفاظها، ورونق المغنى فيها[7]:

أتأملُ بَحْـرَ الغيمـاتِ

موجاتٍ تتبعُ موجاتِ

أحلامَ الأرضِ بمبسمها

والوجـهُ بشائرُ خيراتِ

وأراقبُ حُسْنَ مناظرها

إذْ ترسمُ أبهى اللَّوحاتِ

أتنشقُ عطرَ نسائمِها
نشوانَ، فتهطلُ دمعاتي
وكأني من فرحي أغدو
كالغيث أعانقُ ورداتي

يبدو أنَّ الشعر وحده يلعبُ الدَّورَ الأساسيَّ في عملية التربية الجمالية الموجهة لطفولة مجتمعاتنا، وكذا التذوق الجمالي لتلك الجماليات.. وَحَتَّى الآن لم يُكشف بشكل مدروس ما تختزنه الخاماتُ الطفلية من إبداعات في أعماقها، وممالكها الزاخرة بالسلوكيات الفَذَّة، لا على مُستوى البيت، ولا على مستوى المدرسة، ولا على مُستوى المجتمع، ولا حَتَّى على مستوى الفلسفة العربية الموجهة للطفولة العربية.. تلك التي تمتلك مخزونات هائلة من الإبداعات، والأهليات المؤهلة للعطاء، والتفوق في سلوكياتها الجمالية، وتذوقها للجمال بقيمه، ومعاييره العالية.. ولكن أين هي الجهة المسؤولة التي عليها أن تتبنى مُطلقاً براعم الطفولة!!؟ وترعى ذهنيات مُستعدة للإبداع بتوجيهات بسيطة، ورعاية حانية بأطيافها الشفافة، وَرُؤاها المعرفية والجمالية المتوهجة... إننا حَتَّى الآن نتلمسُ في استشهاداتنا التربوية على ما يأتينا من دراسات غربية تتعلَّق بطفولة مجتمعاتها، وعالمها.. كما الحال في تربويات ماثيو ليبمان، وفرناندوسباتيير.. ومفكرين آخرين أثروا التربية الإنسانية بكتاباتهم، وآرائهم المُعَمَّقة، ونحن في بُستان الغياب نرقدُ على وجيع التمنيات، والخطوب الطاحنة التي تكتسحنا منذ نكبة فلسطين، وما تزال تكتسحنا حَتَّى إشعار آخَر من مُرور الأيام والزمان، يبدو أننا نبتنا على فلسفة الحزن، ومرارات الحياة... وأمام هذه الفلسفة القاتمة والغامضة التي تعشش في ذواتنا، وأعماقنا، سنظلُّ ندور في فلك الوهميَّات والإنكسارات حَتَّى أمَد اللّه المفتوح على الاحتمالات الظنية المُتصورة والحالمة، وسنظلُّ أيضاً نعيشُ انبهارَنا بالآخرين الذين تجاوزونا تقنيةً وسلوكاً وتقدماً عشرات السنين ونحن نراوح في فلسفة الحزن، والمرارات والغياب.

بيان الصَّفدي في أنشودته: «مدرستي حديقتي» يكشف عن أثر المدرسة في إعداد الطفولة للحياة والجمال والنجاح.. إنها الرحاب الأهَمّ لاستتباب الأطفال المبدعين والمتفوقين في مناحي الحياة العديدة[٨]:

مدرستي حديقتي وبابُها الكتابْ
أقرأ فيه قصصاً وأدرسُ الحسابْ

❖

في كُلّ صُبْحٍ نذهب معَ الرفاقِ نلعبُ
ندرسُ في صفوفنا وفي المساءِ نكتبُ

❖

وفي الطَّريقِ أنْشدُ عن الأذى سأبْعِدُ
عني يقولُ الناسُ دوماً، ولدٌ مُجتهدُ

❖

أنا الصَّغيرُ النَّاجحْ بعملي أكافحْ
وفي انتهاء عامِنا أنا النشيطُ النَّاجحْ

❖

يقول ماثيو ليبمان(٩): إنَّ المضامين يمكن نقلها من عقل إلى عقل من طريق التعليم، أما المهارات فلا بُدّ من اكتسابها عن طريق الممارسة.. إننا نتعلم فعل شيء بفضل مُمارسة ذلك الشيء». إذاً علينا في التربية الجمالية تجاهَ الأطفال وكذلك التذوق الجمالي أن نعمل على تفعيل دور المضمون، وأيضاً تعميق فكرة الممارسة لدى الأطفال لنخلق فيهم ذاك التفكير الإبتكاري وأن نصعد بالطفولة إلى قمة المهارات لا أن نهبط إلى سفح المهارات، وأن ننمي في الأطفال التفكير الإبداعي وعشق جماليات الأشياء(١٠)، إن التفكير الإبداعي بالمفهوم الضيق هو تفكير منطقي، وبالمعنى الواسع هو تفكير حواري.. أي لكون التفكير ابتكارياً معرفياً فإنه يشترك مع التقصي المحادثاتي أكثر مما يشترك مع استخلاص سلسلة من الاستنتاجات».. من هُنا فإن المدرسة تحمل العبء الأهمّ في خلق حوار بينها وبين الأجيال للوصول إلى مفهوم المهارات والسّلوك والابتكارات، والذهنيات المتفتحة على ممالك الجمال والإبداعات من خلال مُربّين فلاسفة وإبداعيين، ينفذون إلى عوالم الطفولة، ويعبرون إلى داخل ذواتهم التي تملك الكثيرَ، والكثير جداً، والكشف عن تلك المواطن الخفية للإبداع فيهم، وجعل السلوك والمهارات الجمالية هي القيمة الأهَمّ في استنبات أجيال فذة تكون طليعةً لأجيال لاحقة تمنحها مداركها واستلهاماتها ورؤى جمالها.. عندها نستطيع القول: إننا خطونا خطوة أولى على طريق التربية الجمالية، والتذوق الجمالي لدى أطفالنا الذين علينا أن نفسح لهم المجال للتعبير عما يملكون ويحبون ويصنعون.

الحواشي

(١) المدرسة وتربية الفكر لماثيو ليبمان ص١١، صادر عن وزارة الثقافة.

(٢) المصدر السّابق ص٨٣.

(٣) ثورة الشعر الحديث للدكتور عبد الغفار مكاوي – ص١٨ – جزء أول.. صادر عن الهيئة المصرية للكتاب في القاهرة عام ١٩٧٢م.

(٤) عصافير بلادي شعر للأطفال – صالح هواري – صادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٨١ – ص ٦١، ٦٢.. قصيدة الشجرة.

(٥) شواطئ بلادي – شعر للأطفال – ممدوح السكاف – صادر عن اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٨١م – ص ١٧، ١٨، ١٩.. قصيدة: شواطئ بلادي.

(٦) أغنيات لعرس الطفولة – شعر للأطفال – إبراهيم عباس ياسين.. قصيدة: أصدقاء النهر ص ٣١و ٣٢ و٣٣ – المجموعة صادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٩٩م.

(٧) من قصيدة: (بحر الغيمات) صبحي سعيد المنشورة في صفحة تشرين للأطفال العدد ٩١١٠ وتاريخ ٢٠٠٤/١٢/٤م.

(٨) قصيدة: «مدرستي حديقتي» من مجموعة شعرية للأطفال: (تحيا الشجرة).. بيان الصفدي – ص ٣٧ و٣٨ – المجموعة صادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٩٧م.

(٩) المصدر السابق: المدرسة وتربية الفكر لماثيو ليبمان ص ٢٨٥.

(١٠) المصدر السابق ص ١٣٥.

الإبداع

شعر

هيء جناحيك إذا — سليمان العيسى

رحيل — خيري عبد ربه

قصة

الصنم — قمر كيلاني

هَيِّءْ جناحَيْكَ إذاً!

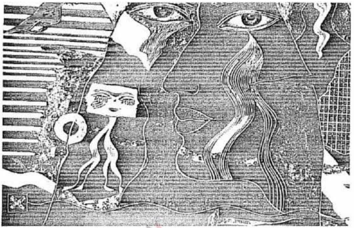
سليمان العيسى(*)

إلى الصديق الفنان (ابن البلد) الدكتور حيدر اليازجي، حيث أخبرني أمس أنه عائدٌ إلى ملاعب الطفولة في أنطاكية، مرةً أخرى..

تَشُدُّنا مَلاعِبُ الطُّفُولَة..
يَشُدُّنا الحنينْ..
هَيِّءْ جناحيكَ إذًا..
الوانَكَ العَطْشى.. وريشَتَكْ
ومرةً أُخْرى.. استَعِدْ طفولتي، طُفُولَتَكْ
أَيْقِظْهُما.. في كل زاوِيَةْ

(*) شاعر العروبة الكبير

= العمل الفني: الفنان محمد الوهيبي



إحمل بقايا حُبّنا القديمْ
وشوقنا القديمْ
أنثُر هناكَ الذكرياتِ الحاليةْ
أرسُمْ خُطانا الزُّغْبَ في أنطاكيةْ

* * *

لقد كَبِرنا يا صديقي.. كَبِرَ الأطفالْ
واخْضَوضَرَتْ آمالْ
ويَبِسَتْ آمالْ..
وبقيَ الحُبُّ كما كانَ.. بقينا نحنُ
والخَيالْ
تَصُبُّهُ.. لوناً على الورَقْ
أصُبُّه.. قافيةً معجونةً بالدمعِ والأرَقْ
إحمِل جناحَيكَ.. وقُل لِظلِّنا القديمْ
لِدَربِنا الحميمْ..
أنتَ حنينٌ خالدٌ في البالْ
لقد كَبِرنا يا صديقي.. كَبِرَ الأطفالْ

* * *

يَبحثُ عني البَيتُ، والقرميدُ، والشَّجَرْ
تَبحَثُ عني تُوتتي الخضراءُ، فيها
هَجَعَ القمَرْ..
تركتُهُ ذاتَ صَباحٍ هاجِعاً..
وضِعتُ في الضَّبابْ
قصيدةً حالمةً.. يكتُبُها على الدروبِ
الجَمرُ والعَذابْ..
ولم تَزَلْ تشدُّنا مَراتعُ الطُّفولةْ
يَشدُّنا صَدى

مُدَوِّماً على المدى

في كل نبض، يسرقُ الأبعادَ والمدَى

أطلِقْ جناحَيْكَ.. وطِرْ إليهما

وضَعْ على خَدِّ التُّرابِ

قُبلةً خجولةً..

❖ ❖ ❖

جُذورُنا.. هل يَظفرُ الموتُ بها؟

مُحالٌ..

أقولُها.. وكلُّ شيءٍ في يدي وفي دمي

مُهشَّمٌ.. مُحالٌ

لقد كبِرْنا يا صديقي.. كَبِرَ الأطفالُ

ألباقيانِ: رعشةُ الحنينِ والخيالُ

دمشق: ٢٠٠٥/٩/٢٨

❖ ❖ ❖

رحيـــل..

خيري عبد ربه(*)

-١-

الأرض لم تأتِ لرؤيتنا،
ولم يأتِ الشجر..
نحن التقينا في العراء..
من طين وجهك شكلوا جسدي
نزت من الجرح الدماء
فكان من حلم حبيبي
وكنت من طينٍ وماء.

(*) شاعر وأديب سوري - له عدة مجموعات شعرية وكتب نقدية منشورة.

- العمل الفني: الفنان محمد الوهيبي.

-٢-

رمت الغيوم حمولة الأمطار في كفي
فنادتني الحقولُ
والأنهر الظمأى اتتني، والوعولُ
واتتني أسراب العصافير الصغيرة،
والخيولُ
واتتني أحجار البراري
والسواقي، والسيولُ
وبكتني أحلام الصغار
فكيف تنكرها الطلولُ
فاحترت في الزمن الرديء
فليس عندي ما أقول.

-٣-

رمت الغيوم جداول الماء المحمل بالثمار
وبالحياة
فامتد ظل الريح تسكنه الينابيع
الحنونة،
والمدى المشتاق..
وانداح وجه الأرض مسكوناً بخضرته
البتول
هي ذي القصائد تبدع العشاق
هو ذا الندى في حضرة الوجه المليح
يجدد الأشواق
هي ذي القصيدة حين تعرف ما تقول.

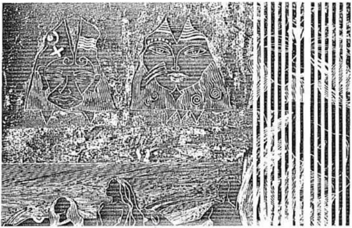
-٤-

يا أنت كوني من تكوني
كوني ابتهال الروح، أغنية البكاء
كوني المدى الغافي على مرآى عيوني
اسرجت خيل الريح نحوي
خيلي تدل على جنوني..
إليّ بالزمن العتيق
لكي أجدد ذكرياتي
إليّ بالناي الحنون
لحني تضجُ به حياتي
لم تتسع أرض لقبري أو رفاتي
فهنا القصيدة حين تبتكر اللغات
فيضج معنى المفردات

يا طفلة اللحظات
يجتاحني شوق العيون
ويجيء من كل الجهات
وأنا بقايا أنا القديم
فأنا ابتدائي حين تبتدئ القصيدة
رقصها الدموي
لأضج فجراً من قبل
وأمد صوتي في تلافيف النفير يشده
الزمن اللئيم
أنا البداية والأجل
وأنا انتهائي
رجع أحلام تمور بها المقل..

-٥-

عندي تجمعت الجهات



زمن اليباس هنا
وهناك نبع السلسبيل
واللغة القديمة أورقت حلمًا على شفتي
على الأمل الجميل
من أي «عمران» اختصرتك
وقرأت وجهك صافيـًا، حلمـًا تضج به
الحياة
هو ذا أحبه
حين يبتكر اللغاتْ
هوذا أحبه خارجًا من موته فرحًا
وفي كل اتجاه..
فيه خشوع الروح
قلبه في خطاه..
الله ما يهب الندى.. الله.

-٦-

ضاقت علينا الأمكنه..
ضاقت علينا ولا مكان
نحوي انفري
انسكبي علي
وتجسدي عطرًا تجسدّ في المكان
هيا ادخلي جسد المطر
أنا لم يبعثرني الصدى المرتد
أنا نبض حلمك في الليالي الحالكةْ
وأنا ضـمـيـر الـغـد../ وأنـا المسـيـح
بالترنفل والخطر
رغم الدم الباكي على كل الصور
رغم القلوب المعتمه..
هيا ادخلي الزمن الأخير

زمن القصيدة في ضياع الأزمنه
زمن يضيع به الزمان
وتضيع فينا الأزمنه

-٧-

قلبي اختصاري
قلت: أورقت القصيدة في كتابي
فنما على كتفي القمر
ونمت بنفسجة على كفيْ
وذاكرتي صور
ونما المدى
أنتِ الحكاية والصدى
وحرج الصعتر البري أطلق عطره في الريح
أطلقك المدى نحوي
فأتيتِ تسقين البنفسج قرب بابي
لا تنفخي في الصور
ضيعني الهوى عني
فإن يومًا لقيتكِ
اخبري عني شبابي
لا تنفخي في الصور ضيعني الوطن
فأنا المحاصر بالقرنفل والكفن
وأنا انبعاث لم يزل يمشي ويحمل جرحه الأبدي
أنا من يموت لتولد الأشعار
أنا من جمعت تنهد الكلمات يومًا في يدي
أنا من يجيء مع القصيدة إذ تجيء
أنا ان سقطت دمي يضيء.

-٨-

أنهرٌ نحن؟؟
يفيض الحب فينا أو يجف؟!
انهرٌ ظمأى إلى الماء ترانا؟؟
وتُرانا أنبياء؟
ننقش الشعر على نبض البشر
وترانا في تفاصيل المساءات الخجولة أشقياء
في اشتعالات الفجر..
سترانا رغم عتم الليل نقشًا في حجر
وترانا، رغم أنف الموت
في كل الصور
نحن أحلى الأغنيات
نحن من يأتي من الحلم البعيد إلى القريب إلى الحضور
متنا ولم ندر فأعلنا النشور..
نحن صوت الجلجله
نحن القصائد والأغاني المقبله..

-٩-

هكذا الشاعر للحب ضفافٌ
ياضفافًا لا تجفُ
كلما نسجته أغنية
راح في المعنى يشفٌ

-١٠-

قشرّ الصحو حبيبي بيديه
وأتاني
فتذوقت الندى الحلوى عليه
بلساني
كنت في سقم، وفي صمت أعاني
حين قبلني على شفتي شفاني

-١١-

صخبه صخب حبيبي إذ يجيء
نوره نور حبيبي إذ يضيء
لونه، لون الأغاني العاشقه
فاتركوه يعبر الآن حدودي
آه من نار اشتياقي المحرقه

-١٢-

دقوا على باب القصيدة نجئكم عندي
وعنواني الشجر..
دقوا لافتح كل باب
دقوا لنفتتح السماوات الحنونة والمطر
ونجيء في صمت مُهاب
واستنشقوا موال حقل الصعتر البري
رقص الصعتر البري في ضوء القمر
وتذكّروا الغيّابْ

-١٣-

هو مذ أتى
قطع الحياة هنا انتظار
كتب القصيدة وانتحر
سمّى قصيدته انتحار
فبكت عليه الريح
وبكت عليه الزنبقات السود ٠
مات الذي لم يكمل المشوار
مات الذي
كتب القصيدة كي تكون هي البديل
لا فرق بينهما وإن كان القتيلْ

-١٤-

كوني بنفسجة لألقاك
فلٌ على شفتيك ينمو
قبلي جرحي ليشفى قبليني
من أعطى عنواني لغيرك
من جاء يسأل: من تكوني
كوني..
لنقطف كمشة من ليل
ونخفي حلمنا فيها..
وكوني دقة المهباج
نبض الخيل
أحلامي وما فيها..
وكوني حلوتي المنتاح
في قلبي اداريها..
وكوني
كي أكون أنا
وكوني
كي تكون هنا
وكوني

كي نكون
حلمان يجمعنا كفن
اسميته أنت الحياة
وأنا اسميه الوطن

-١٥-

الأرض لم تأتِ لرؤيتنا
ولكني أتيتُ
كي أكتب الأشعار من أجل الحياة
والغيمة المعطاء لم تبكِ
ولكني بكيت
كيْ تزهر الكلمات
لا تبحثوا عني فشمسي في غياب
أنا التراب وفي الطريق إلى التراب
أنا في الطريق..
الأرض لي بيت
وفي بيتي حريق..
والنار تمضغني كما مضغت عظامي
رحى الصديق
أنا المحاصر بالقصيدة والقذيفة والكفن
وأنا الذي صغت المودة والشجن
وأنا الذي ابتكر الرحيل من المنافي إلى
الوطن
وأنا انتشار العطر في زمن الغياب
أنا الكتاب
أنا المحبة حين تختصر الزمن..
أنا في الطريق إلى التراب
أنا الوطن.

-١٦-

دقوا على بابي أجيء
دقوا على قلبي يضيء
دقوا على باب القصيدة ترقص الكلمات
دقوا على نبض المحبة ينهض الأموات
دقوا وإن يوماً رحلت
رشوا على قبري الأغاني والقبل
ودمدموا اللحن الأثير..
عاشق الحلم رحل.

❖ ❖ ❖

٢١٧

«الصنم»

(قصة قصيرة)

قمر كيلاني(*)

ادخل إلى المعبد وانا ارتجف.. الرخام حار يلسع اقدامي الحافية.. ومشاهد الفقر الأسود لا تزال تحفر وجهي.. تصفعني.. تفجعني. شمس الهند الباذخة تملأ راسي بدوار مضمخ بالبخور وروائح زيوت غريبة لا أعرف لها اسماً. لازلت أملك في زوايا نفسي فقاعات مخزونة للدهشة يمكن ان تنفجر شهقات أكتمها.. لكني لا اقدر احياناً على كبحها او ابتلاعها. حسناً.. ليكن ذلك.. أنا التي لم يعد لدي ما أصالح به العالم من حولي.. ما أخاصم به العالم في داخلي.. فقد رأيت كل شيء.. و عرفت كل شيء.. والتيارات جرفت صخور العمر حتى لم يعد سوى حصى الذكريات ترسب في القاع. إذن.. لتعد الدماء الساخنة تغزو رأسي المتعب.. ولأفتح عيني المخترقتين دائماً بالسؤال.

(*) اديبه وروائية سورية.

- العمل الفني : الفنان زهير حسيب.

أدخل إلى معبد آلهة. صنم لامرأة وآخر لرجل. ما أكثر المعابد هنا.. وما أكثر المعبودين من حيوانات وثمار وشخوص. أملك العين السحرية لأرى ما وراء كل ذلك.. تلك الرموز الموصولة بخيوط سحرية إلى عمق التاريخ.. ذلك التوحد بالطبيعة في كل تجلياتها ومظاهرها إلا أن النبع ليس خارج الإنسان وإنما في أعماق روحه.. روحه المتحدرة عبر تاريخ آلاف السنين. أدخل إلى ذاتي.. أخرج من ذاتي.. لا بد أن أفعل. ألملم قطعاً مبعثرة مثل زجاج محطم.. أصنع مرآتي الخاصة.. أرى بها نفسي.. ومن خلالها أرى الآخرين.

أفاجأ بأعداد كبيرة من البشر حولي.. كيف امتلأ المعبد هكذا وبهذه السرعة؟! الصمت سيد الموقف.. والأرجل تتنقل بهدوء وخفة كما لو أنها تسير في الهواء. أجانب قلة.. وهنود كثيرون. الأجانب في حالة استلاب مذهول.. والهنود يتحركون بشكل اعتيادي كما لو أن طقوسهم جزء من حياتهم. يتبركون.. يتقدسون.. ثم يضعون على جباههم إشارات لعيون السحر والقوى المجهولة.هل يرون أكثر مما أرى؟ ربما.. ولعل أزماناً من العقائد تتغلغل فيهم.. يطلقون طاقات مخزونة عبر قرون فتهتز كأسلاك غير منظورة. يضمون أيديهم بتقديس مذهل.. يستسلمون لتمتمات مجهولة بلغات متعددة. وترف حولي سحابة غامضة. ألتفت حولي بحذر.. أتحسس كتفي.. أثبت أقدامي. هل لازلت فوق الأرض أم أن أذرعاً خفية تحملني لأبتعد عما هو ليس لي؟

شابة نحاسية اللون إلى جانبي ترمش جفونها.. كأنما أحست بتيار يقطع عنها سيولة مغناطيسية تحاول أن تذوب فيها. أمسك أنفاسي.. أجمّد وجودي.. أزرع ذاتي في منطقة حياد. أتأملها.. تتمتم من جديد بصلواتها ثم تدخل في طقسها العجائبي بسرعة تذهلني. ترى بماذا تفكر؟.. أي شيء تضرع من أجله إلى آلهتها؟.. جسدها يرتعش مثل قبضة تقاوم عاصفة.. أم تراها تكفّر بصلاتها عن ذنوب ما؟

اقترب منها.. لا تشعر بي لكن الكاهن الذي ينتظرها أمام الحوض النحاسي المزروع في الأرض يجذبها نحوه مثل مغناطيس. تغمض عينيها.. تضم ساقيها برشاقة ثم تجلس أمامه في وضع تعبدي كامل. لا تلبث أن تفتح عينيها السوداوين العميقتين.. تطفو أسرارها إلى السطح.. ينظر إليها مثل نسر إلى فريسة.. ترتعد.

من إبريق نحاسي تصب قطرات من ماء مقدس فوق يديها الراجفتين تلتقطها بخشوع.. تمسح بها وجهها.. تتكرر العملية مرات ومرات بسرعة متزايدة. هل هو ماء من النهر المقدس أم هو رمز له؟ ربما.. على أي حال هو ماء يحمل قداسته بعد أن قرئ عليه ومر من أنامل كاهن.. ثم..



وبحركة خفيفة يناولها تعويذة ما.. تأخذها بخضوع وتدسها في صدرها. تتنهد ثم تتناول وروداً زعفرانية وحمراء تنثرها حول الحوض. تمسح بكفيها فوق وجهها ونهديها.. تحاول أن تنهض.. يشير إليها بيده.. تثبت في مكانها كالصنم يتمتم بصلواته.. تكرر وراءه المقطع الأخير من كل عبارة.. بطرف عينه يتأمل جماليا الساحر.. تقترب منه.. تبرز مساحة من جسدها الأسمر المشع.. قسم من الصدر والبطن والسرة أيضاً.. يشير إليها أن تبتعد إلى الجهة المقابلة فأمامه مصلّون آخرون ينتظرون دورهم.. تقعد المسكينة مثل شاة تنتظر سكيناً. يثيرني المنظر.. أتشبث بمكاني لا أتزحزح.. طيور بيضاء ترفرف على أطراف المعبد. أنت.. أيتها الحمامة الواقعة في الشبكة.. كم أتمنى أن أحررك.. وأن أحاورك.. وأن أترك نور العقل يحتكم بيننا. أنا مثلك مؤمنة لكن إيماني مختلف. أنت حبيسة المنظور والمشخص والمحسوس وأنا تنطلق روحي نحو عوالم المطلق والمجرد وما لا تدركه الأبصار.. أي مسافات تفصل بيننا.

ترفع نظرها إلى الآلهة المعبودة.. الصنم.. أثبت عيني فوق الصنم الآلية. ما كنت قد لمحت الأفعى الحجرية التي تطوق العنق حتى انحدر فوق وجه الفتاة شلال

من الخوف الممزوج بالذعر.. تنقل إلي إحساسها. تهتز ذرات الأثير بيننا.. أفتح عيني أكثر.. ألمح شعاعًا ثاقبًا في عيون الأفعى. ألتفت ورائي.. لعلها الشمس الباهرة وانعكاس شعاعها من الباب ورائي.. أبدل مكاني بهدوء إلى الجهة المقابلة.. الشعاع يزداد وكأنما أحس بجسم الأفعى تدب فيه الحياة.

لحظات صعبة وأنا متيبسة أنقل بصري بين الأفعى على عنق الصنم وبين الفتاة حتى تأكدت أنها أفعى حقيقية. أتلمس عنقي والأفعى بدأت تتسرب هابطة باتجاه الفتاة الجامدة كصنمها وفي وضع مماثل. أضطرب.. لعل كارثة ستقع.. أو ربما كانت الأفعى منزوعة الأنياب عديمة السم وديعة مثل أرنب.. المهم هو ردة الفعل عند الفتاة. عندما تصل الأفعى إلى مسافة جد قريبة من الفتاة ترفع رأسها بتصلب وتثبت فيها عينين زجاجيتين تقدحان ضوءًا أزرق. لم أر من قبل عيون أفعى وأنا بهذا القرب.. وإذ يسقط قلبي من بين ضلوعي ويغزو مسام جلدي كله إحساس بالبرودة والملاسة والخوف تطوي الأفعى نفسها وتدور حول الصنم ثم تعود لتطوق عنقه فوق الأفعى الحجرية تمامًا ثم تدلي برأسها.

ترسل الفتاة تنهيدة خفيفة ويسيل العرق نابعًا من جبهتها ومنابت شعرها. يشير لها الكاهن فتتقدم متثاقلة تنضح بالخشوع والرهبة. تسير بخطى وئيدة نحو الغلام القابع وراء إناء كبير فيه قطع مدورة صغيرة بيضاء. يناولها واحدة ثم تقرب جبهتها منه مغمضة العينين فيضع لها بين عينيها شارة حمراء. تنهض مثل غزالة إثر ولادة عسيرة. تسير خارجة من المعبد ثابتة المشية قوية. أما أنا فقد كنت أختلج كسمكة.. ومع هذا ألحق بها:

- هيه.. أنت..

وبلغة إنكليزية ركيكة نتعارف.. ويرتمي وجودي الأسيان فوق وجودها المرتعش. أنا أذوب حيرة وعذابًا وهي تنتشل ذاتها منتشية كما الغريق بعد إنقاذ. أسير إلى جانبها وكل منا ترغب في حوار مع الأخرى. أقول لها محطمة جدار العزلة الهش:

- هل تظنينني أوروبية؟ لا.. أنا شرقية من الطرف الآخر من آسيا. وأنا أحمل مثلك معتقدات.. ولكننا نختلف.

ولم تسألني ما هو اختلافنا.. ولا ماهو معتقدي. تنهدت.. واقتربت مني وعيناها؛ السوداوان العميقتان تبحثان عن شيء مجهول. تنظر إلى الشمس والفراغ.. ترد:

- أستطيع أن أمضي بعض الوقت معك. فأنا وحتى يحين موعد القطار لست مشغولة بشيء.

- حسنـاً... -أقول لها بارتياح- وأنا أيضاً وقتي ملكي.

ونبتعد معاً عن المعبد نحو مكان لا هو مقهى ولا شبه مقهى.. في حديقة عامة أو شبه حديقة. لا أحد يهتم بنا أو يسألنا ماذا نريد. الكراسي من قش (البامبو) متخلعة لا تكاد تحمل أجسامنا المتعبة.. بيننا جذع شجرة مقطوعة عتيقة مثل طاولة. سناجيب صغيرة رمادية ترتع حولنا، وأشجار قاتمة الخضرة ذات أزهار برتقالية فاقعة تتحرك أغصانها. ترفع الفتاة رأسها وتتفرج شفتاها عن أسنان لؤلؤية ثم تتمتم بكلمات بلغتها الأصلية. قردان يقفزان نحونا، ينظران إلينا ثم ينسلان بعيداً.

- لا تهتمي -تقول- إنها مخلوقات لطيفة أنيسة، وهي تحمل قداستها، لا تؤذي إلا من يؤذيها.

تقول هذا ببساطة وأناملها لا تزال تقبض على التعويذة. رفوف من عصافير الدوري سمينة وقاتمة اللون تتطاير وتزقزق بيننا، تكاد تحط على أكتافنا. وغربان كثيرة تنعق فوق خربة ليست بعيدة عنا فتجرح السكون من حولنا. عجيب.. الناس.. والشجر.. والطيور.. والحيوانات هنا كلها تأتلف وتتناغم في توحد مع الطبيعة.

انتزع نفسي من أفكاري عندما ينهمر سيل الكلام: (حبيبها شاب مثقف (اسمه كومار أو أومار لست متأكدة) أتم دراسته العليا في الخارج.. أفسدته الحضارة الحديثة.. نزعت من أعماقه إيمانه بالآلهة أو ربما زعزعته. لم يكن صادقاً معها لأنه لم يعترف لها.. ولا مخلصاً لآلهته. تخلى عن شخصيته الهندية الأصلية أو هو زيفها وحاول خنقها. عندما عاد ليتزوجها مر بالامتحان العسير.. والآلهة عاقبته فأطلقت أفعاها لتقتص منه. عندما اقتربت نحوه كان يتحداها بتكبر فارغ لأنه ظن أنها أفعى منزوعة الأنياب مفرغة من السم لكنها انقضت عليه وضربته...).

أقاطعها مرتجفة:

- في الواقع أليس الأمر كذلك وهو أنها أفعى بلا سموم؟!

تنظر إلي بحقد مفاجئ.. تكمل قصتها: (حبيبها نقل إلى المستشفى.. ولولا الصلوات التي تليت فوق رأسه وهو غائب عن الوعي.. ولولا أن بذرة الهند تحركت في أعماقه فذرف دموع الندم وتضرع إلى الآلهة لما أنقذ. وهو الآن غير قادر على الحركة.. كأنما هو مشلول. وهي.. قد جاءت إلى المعبد لتمر بالامتحان العسير نفسه.. تفتديه وتستغفر له حتى يشفى. ولو قدمت روحها للآلهة لما كانت خاسرة. قد تفقد الحب وحياتها.. لكنها ستربح الإيمان.. وستمتزج ذرات الرماد لجسدها

المحروق مع قوة الطبيعة العظيمة فتخلق من جديد.. مطهرة من الذنوب.. وعاشقة معشوقة من جديد).

أذهل وأنا استمع.. يطير ذهني وراء أكداس الجثث تحترق في (بانارس) حول ضفاف النهر المقدس.. يغزوني رماد أسود لزج.. أشعر بدوار.. يقع بيننا صمت حاد كالنصل. تطرق.. تفرد أمامها خرقة بالية صغيرة فيها قرص من الدقيق الأصفر المعجون بالزيت والمقلي قليـاً خفيفـاً.. تهاجمني رائحة غريبة.. تبتسم.. تمد أناملها الراجفة فتقسم القرص:

– هيا.. كلي أنت أيضـاً. إن فيه شفاء لكل أوجاع القلوب. لا بد أن قلبك معطوب أيضـاً.

عاشقة.. أو فقدت زوجـاً لا أدري.

تتيبس يدي. لا أقدر.. لا أقدر.. أكاد أصرخ بها لكن شيئـاً مخيفـاً ينبت في أعماقي مثل وحش صغير. تمسك بقطعة وتقربها من فمي.. وبينما أحاول ابتلاعها بصعوبة تهمس:

– السم الذي فيه هو المقدار الصحيح.. لا أكثر ولا أقل. وسترين كم ستصبحين قوية وصامدة مثل حجر.. ومقدسة مثل صنم.

وأغيب.. المكان من حولي غابة وحشية.. فيلة مخيفة تهجم نحوي.. قرود شرسة وأسود تكشر عن أنيابها.. أصوات مرعبة لحيوانات مفترسة وفحيح أفاع. ريح مجنونة تكسر أغصان الشجر.. تقذفني بثمار كالحجارة.. من الأرض تنبع ألوف الهوام والحشرات.. تزحف فوق صدري.. تلعق وجنتي وشفتي.. غربان تلتقط شعري فتشده بأسلاك قوية.. أحاول أن أفتح فمي لأستنجد ولكنني مخنوقة.. ويد كابوسية تضغط فوق عنقي.

وعندما أفيق تكون راحتاي مملوءتين بمادة صفراء سائلة والعرق ينبع من جلدي كله وأنا أرتجف. الفتاة غادرتني.. ونصف القرص قد تجمع حوله أكوام من الذباب الأزرق الداكن. على جذع الشجرة رأيت تمثالاً صغيرًا لصنم معبود ملفوف العنق بأفعى. أتلفت حولي والخوف ينهشني.. أرمي كل شيء في بركة آسنة.. وأمضي ورجلاي لا تقويان على حملي.

❖ ❖ ❖

آفاق المعرفة

٢٢٤

نشأة المناهج التحقيقية عند القدماء والمحدثين

د. فايز حداد(*)

لم يستخدم القدماء كلمة «التحقيق» بالمدلول الذي استخدمها به أهل العصر الحديث، على الرغم من كونها كلمة عربية أصيلة. وليس معنى هذا أن مدلولها لم يهتد إليه القدماء، بل اهتدوا إلى الكثير من العناصر التي يضمها ووصلوا فيها إلى نظرات ناضجة وقيّمة.

(*) باحث سوري.

- العمل الفني: الفنان قحطان الطلاع.

والهدف في التحقيق -كان ومازال- رد المخطوط الذي نتعامل معه إلى الصورة التي أصدرها مؤلفه عليها. فإن تعذر ذلك، فأقرب ما يكون إليها. وإذا كان المؤلف قد أصدر كتابه أكثر من إصدارة- كما حدث لكتب متعددة وبخاصة ما كان يملى منها - فالهدف الوصول إلى الإصدارة الأخيرة. فإن تعذرت فالوصول إلى إحدى الإصدارات المعروفة الجودة.

ولا يقنع أكثر المحققين المحدثين بهذا الهدف، ويضيفون إليه تيسير الكتاب للقارئ الحديث، بسبب حياته في مجتمع يختلف عن المجتمع الذي صدر الكتاب فيه، وتحصيله معرفة تغاير المعرفة التي كانت شائعة في ذلك المجتمع. وأود أن أقول هنا أن ما أعرضه في هذه الكلمة من مناهج القدماء لا يصور كل المناهج، ولا يتبع كل التطور، وإنما يقتصر على أعمال محدودة، أرجو أن أكون قد أحسنت اختيارها لتحسن التمثيل.

ويجب أن نتذكر أن الكتّاب العرب كان يؤخذ من طريقتين لا طريق واحد. وأول هذين الطريقين: الرواية الشفوية فقد كان كثير من المؤلفين يملون مؤلفاتهم على تلاميذهم أو يطلبون إلى النابهين منهم أن يعرضوها عليهم -إما من ذاكرتهم أو من مدوناتهم- وبقية التلاميذ يسمعون وطبيعي أن تتفاوت قدرات هؤلاء التلاميذ عندما يروون ما أخذوه من شيوخهم عن هذا الطريق.

قال السيوطي: «أملى ابن دريد الجمهرة في فارس، ثم أملاها بالبصرة وبغداد من حفظه، ولم يستعن عليها بالنظرة في شيء من الكتب إلا في الهمزة واللفيف. فلذلك تختلف النسخ. والنسخة المعوّل عليها هي الأخيرة. وآخر ما صحّ نسخه عبيد الله بن أحمد جخجخ، لأنه كتبها من عدة نسخ وقرأها عليه»[1].

وروى السيرة النبوية لمحمد بن إسحاق خمسة عشر تلميذاً، أما عبد الملك بن هشام الذي اختصرها فاعتمد على رواية سلمة بن الفضل. واعتمد ابن الأثير في «أسد الغابة» وابن حجر في «الإصابة» على رواية يونس بن بكير[2]. أضيف إلى ذلك أن دواوين الشعر خاصة كانت لها روايات متعددة ومتغايرة إلى درجة جعلت العلماء يثقون في بعضها ويشكون في بعضها. وإذا اتخذنا من ديوان امرئ القيس الذي حققه الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم مثالاً، وجدنا أنه عثر منه على مايلي من النسخ التي كشفت عن رواتها.

١- نسخة الأعلم الشنتمري (أبي الحجاج يوسف بن سليمان) وتحتوي على /٢٨/ قصيدة ومقطوعة من رواية أبي حاتم السجستاني عن الأصمعي، و/٦/ قصائد من رواية المفضل وأبي عمرو الشيباني وغيرهما.



٢- نسخة الطوسي (أبي الحسن علي بن عبد الله) وتنقسم إلى ثلاثة أقسام يشتمل القسم الأول على /٤٢/ قصيدة، روى معظمها ابن الأعرابي عن المفضل الضبي. ويشتمل القسم الثاني على سبع قصائد من رواية الأصمعي وأبي عبيدة وغيرهما. ويشتمل الجزء الثالث على /٢٦/ قصيدة ومقطوعة مجهولة الجامع والراوي. وقد رجع المحقق إلى عدة نسخ أخرى لم تكشف عن رواتها تفصيلاً كما فعلت هاتان النسختان[٣].

وكان الطريق الثاني للأخذ بالمدونات الخطية، وكثيرًا ما كانت تقترن بالرواية الشفوية، لأنهم كانوا يخشون ما يقع في المدونات من أخطاء سموها بالتصحيف والتحريف، وما يعتريها من علل، وسموا هذا الطريق بالوجادة والآخذين بها بالصحفيين، أي الذين يعتمدون على الصحف المدونة، وحطوًا من شأنهم.

وتكشف لنا النسخة الأصلية التي اعتمدت عليها الدكتورة عائشة عبد الرحمن في تحقيق (مقدمة ابن الصلاح) أن المؤلف فرغ من تصنيف كتابه في يوم الجمعة آخر المحرم لسنة أربع وثلاثين وستمئة، وسرعان ما التفّ حوله التلاميذ يروونه عنه، وكان منهم تقي الدين أبو عبد الله محمد بن الحسين الحموي الشافعي الذي قرأه عليه بالمدرسة الروحية بعد الفراغ منه بسنتين فقط[٤].

وكان العلماء الثقاة ينصوّن على ما أخذوه بالوجادة جاء في الصحاح للجوهري: «لجذ الكلب الإناء- بالكسر- لجذًا ولجذًا: أي لحسه، حكاه أبو حاتم. نقلته من كتاب الأبواب من غير سماع». وأول خطوة يقوم بها من يريد تحقيق كتاب ما، هي السعي إلى الحصول على نسخة. ويقتضي المنهج الحديث للتحقيق الحصول على جميع نسخ الكتاب المحفوظة (والمطبوعة -إن كان قد طبع مرة أو أكثر دون تحقيق منهجي من قبل) مهما اتسعت رقعة تناثرها، وشقّ الحصول عليها. وتلك مقولة نظرية مثالية يتعذر تنفيذها في كثير من الأحيان، ويقنع المرء بما استطاع الحصول عليه من مخطوطات.

ولم تكن هذه الخطوة بعيدة عن فكر أسلافنا، بل كانت مألوفة لهم كل الألف. فقد كان المحدثون من أمثال البخاري ومسلم يجوبون العالم الإسلامي سعيًا وراء الأحاديث وبخاصة ما انفردت به بعض تلك الأقطار منها. بل أن أويَ أنّ أحدًا من المحدثين رحل من الحجاز إلى مصر من أجل حديث واحد. ويبدو أنهم انتفعوا من موسم الحجّ أيضًا في الحصول على ما يبغون.

روى التوحيديّ أن أبا بكر الأخشيدي رغب في الحصول على كتاب «الفرق بين النبي والمتنبيّ» للجاحظ، فلم يجده، وانتهز فرصة حجه فاستأجر مناديًا ينادي على عرفات بين جماهير الحجاج يسأل عنه(٥).

وقد فتش حنين بن إسحاق عن كتاب البرهان في العراق وسورية وفلسطين ومصر. وقضى البيروني أكثر من أربعين سنة وهو يفتش جاهدًا عن نسخة من كتاب ماني «سفر الأسرار» إلى أن وفق أخيرًا في الحصول عليه(٦).

وعندما كثر الطلب على الكتب المترجمة عن اللغة الإغريقية في العصر العباسي أرسلت الدولة جماعة من أفاضل العلماء إلى بلاد الروم للتفتيش عمّا يروقهم من مخطوطاتهم، وضمنت بعض الاتفاقيات إرسال المخطوطات المطلوبة(٧). وأدى ذلك على أن يقتضي العالم أو الثري من الوجهاء أكثر من نسخة من الكتاب الواحد. وقد نقل الجاحظ عن موسى بن عيسى: «أن في مكتبة يحيى (البرمكي) وفي مدارسه ثلاث نسخ من كل كتاب»(٨). وكان السبكي يقتني نسختين من كتاب «الذيل» للسمعاني وابن خلكان نسخًا عدّة من مختصر ابن الأثير لأنساب السمعاني، والصفاني عدّة نسخ من صحيح البخاري(٩).

ولكن أسلافنا لم يسعوا إلى الحصول على جميع النسخ، ولا فكروا في ذلك، وإنما حاولوا أن يحصلوا على العدد الذي يطمئنهم على سلامة النص الذي يصنعونه وكماله فقط.

وتكشف لنا مقدمة تاج العروس للزبيدي أنه اعتمد في تحقيقه على عدد من النسخ من القاموس المحيط قسمّه إلى مجموعتين: الأولى الأصول الزبيدية، والثانية الأصول المكيّة، وكانت بين المجموعتين فروق جوهرية وصفها الزبيدي في قوله: «والذي سمعناه من أفواه مشايخنا اليمنيين أن المجد سود القاموس في زبيد بالجامع المنسوب لبني المزجاجي.. وفيه خلوة تواتر عندهم أن جلس فيها لتسويد الكتاب. وهذا مشهور عندهم. وإن التبيض إنما حصل في مكة المشرفة. فلذا ترى النسخ الزبيدية غالبها محشوة بالزيادات الطيبة وغيرها، والمكيّة خالية منها»[10].

وأورد الزبيدي كثيراً من النسخ مكتفياً بالإعلان أنها تنتمي إلى واحدة من هاتين المجموعتين دون أن يحليها باسم أو رمز أو وصف[11] وسمى بعضها، فعرفنا أنه عرف منها النسخ التالية:

١- النسخة التي أعلن أنها الأصل[12].

٢- نسخة شيخه الإمام رضي الدين عبد الخالق ابن أبي بكر الزين بن النمريّ المزجاجي الزبيدي الحنفي[13].

٣- النسخة الرسولية أو الناصرية: وهي نسخة الملك الناصر صلاح الدين بن رسول سلطان اليمن، بخطّ المحدث اللغوي أبي بكر بن يوسف بن عثمان الحميدي المغربي، وعليها خط المؤلف، إذ قرئت بين يديه في مدينة زبيد قبل وفاته بسنتين ويبدو أنه لم يرها لأنه قال مرة بعد أن أورد رواية عنها: (على ما قيل)[14].

٤- النسخة الملكية: تبادر إلى ذهني أنها النسخة السابقة، غير أنه جمع بينهما، فزال حدسي[15].

٥- نسخة ميرزا علي الشيرازي[16].

٦- نسخة نقيب الأشراف السيد محمد بن كمال الدين الحسيني الدمشقي، وقد صححها على أصول المشرق[17].

٧- نسخة الشرف الأحمر[18].

٨- نسخة أبي الحسن علي بن غانم المقدسي[19].

وفطن أسلافنا إلى ما قد أسميه النسخ الداخلية، أعني بذلك النسخ الداخلة في الشروح حولها، فاعتمد الزبيدي في تحقيقه لنص القاموس المحيط في «تاج العروس» على شروح ابن الشحنة والقرافي والمنادي وقاضي كجرات وأستاذه أبي الطيب الفاسي[20].

وعندما يفرغ المحقق المحدث من جميع النسخ، يحاول أن يصنفها في أسر متشابهة اعتماداً على ما يجده بينها من أواصر لتيسير عملية المقابلة. ويمكن أن نجعل تصنيف الزبيدي ومخطوطاته إلى أصول زبيدية ومكية خطوة أولى نحو نظام الأسر.

يلي ذلك وصف النسخ ونقدها لتقييمها والوصول إلى الأصل الذي يتخذ قاعدة للتحقيق، والنسخ والمعاونة. يقول «روزنتال»: كان العالم المسلم يعلم أن هناك مخطوطات أقرب إلى النص الأصيل من غيرها من المخطوطات. ولذلك كانوا يحرصون على الحصول على أوثق النسخ لاستنساخها. وكان أعظم النسخ قيمة تلك التي كتبها المصنّف نفسه وعليها توقيعه. ثم تأتي في الدرجة الثانية وتكاد تحلّ محل المخطوطة الموقعة المخطوطة التي نسخها أحد طلاب المصنف كما سمعها منه إملاء في حلقة الدرس أو بإشراف المصنف نفسه، أو تلك التي يكون المصنف قد صححها وأجازها. وإذا لم يستطع المستنسخ الحصول على واحدة من هاتين المخطوطتين فإنه كان يسعى للحصول على نسخة من ذلك المصنف كتبها عالم شهير أو كانت في حوزة رجل عالم، أو كان قد تداولها أكثر من عالم واحد.. وكانوا يعتبرون أن في قدم المخطوطة نوعًا من الضمان لصحتها واعتمادها. ومن الأمور التي تسعف العالم في التحقق من صحة مخطوطة ما ذكر المكتبة التي كانت المخطوطة محفوظة في خزائنها. وعلى هذا الأساس كان اليونيني، ومن بعده القسطلاني، يشيران إلى المكتبة التي كانت توجد فيها مخطوطات صحيح البخاري التي كانا يستعملانها. ولكن من الواضح أن ذكر المكتبة التي توجد فيها مخطوطة ما لا قيمة له ما لم تكن المكتبة وقفًا يتعذر بيع الكتب التي فيها أو نقلها[٢١].

ومثلاً لما يقول «روزنتال» نجد الزبيدي في «تاج العروس» يصف إحدى مصادره بأنها نسخة قديمة. وقد أخطأ «روزنتال» فهم المقصود من ذكر المكتبة التي تقتني المخطوط، وظنّ أن ذلك لتيسير الوصول إليه فقط، والحق أن ذلك مقصود ولكن الأمر الأهم أن ذلك كان للتدليل على أن المخطوط كتب خصيصًا أو من مقتضيات المكتبات التي تعنى بالمخطوطات القيمة والصحيحة. أعني تلك المخطوطات التي سموها بالخزانية.

وأضيف إلى ما قاله أنهم كانوا يرفعون من قيمة النسخ المأخوذة عن نسخة بخط المؤلف أو المقابلة عليها، والنسخ المقابلة على الأصول التي نسخت عنها، وصححت عليها، والنسخ التي قرئت على العلماء إضافة إلى تدوينها[٢٢]. وقد أفاض العلماء المسلمون في وجوب المقابلة، منذ عهد مبكر، وقد سأل عروة بن الزبير (٩٤هـ) ابنه هشام: كتبت؟ قال: نعم، قال: عرضت كتابك؟ أي على أصل صحيح. قال: لا. لم تكتب. وقال الأخفش: إذا نسخ الكتاب ولم يعارض ثم نسخ ولم يعارض، خرج أعجميًا، وقال القاضي عيّاض ناصحًا: «فليتقابل نسخته من الأصل بنفسه حرفًا حرفًا، حتى

يكون على ثقة ويقين من معارضتها به ومطابقتها له ولا ينخدع في الاعتماد على نسخ الثقة العارف دون مقابلة نعم ولا على نسخ نفسه بيده ما لم يقابل ويصحّح فإن الفكر يذهب والقلب يسهو، والنظر يزيغ والقلم يطغى»[٢٤].

وكثيرًا ما يعتمد الزبيدي في تحقيقه نص القاموس على النسخ الصحيحة والمصححة والمقروءة[٢٥] بل كثيرًا ما نجد الناسخ أو العالم الذي يقابل مخطوطه على أصله أو على أحد الأصول في عديد من الأيام نجد ذلك الناسخ يبيّن الموضع الذي بلغته المقابلة في كل قراءة. ومن الإشارات نستطيع أن نعرف: هل شملت المقابلة الكتاب كله أو وقف عند موقف قبل التمام.

وحينئذ تبدأ عملية التصحيح، اعتمادًا على معارضة أو مقابلة النسخ التي يحصل عليها المحقق بعضها ببعض، وعلى المصادر والمراجع المماثلة من الكتاب المراد تحقيقه، وعلى معاجم اللغة، وعلى ثقافة المحقق العربية.

فإذا ما كشفت هذه المعارضة عن وجود سقط أو زيادة أو تحريف أو رواية أخرى صحّح النص المحقق، وأثبت كل ذلك في الحواشي والإحالات.

ويشترط المحدثون في المحقق الأمانة المطلقة التي تلزمه بالنص الذي اتخذه أصلاً للتحقيق ما دام سليمًا محتملاً للسلامة والاكتفاء بالإشارة إلى ما يأتي به غيره.

وكذلك أوصى المحققون الأولون بالأمانة. قال العلموي: «لا يجوز أن يصلح كتاب غيره بغيره إذن صاحبه وهذا محله في غير القرآن فإن كان مغلوطًا أو ملحونًا فليصلحه»[٢٦].

وقال القاضي عياض يصف تقاليد العلماء المسلمين في ذلك: «الذي استمر عليه عمل أكثر الأشياخ في نقل الرواية كما وصلت إليهم وسمعوها، ولا يغيرونها في كتبهم، حتى طردوا ذلك في كلمات من القرآن استمرت الرواية في الكتب عنها، بخلاف التلاوة المجمع عليها. لكن أهل الكوفة منهم يتبهون على خطئها عند السماع والقراءة وفي حواشي الكتب، ويقرؤون ما في الأصول على ما بلغهم. ومنهم من يجسر على الإصلاح وكان أجرؤهم على هذا من المتأخرين القاضي أبو وليد الوقشي»[٢٧].

ولكنني لم أعثر على حديث عندهم عن التزام نسخة واحدة. وإنما كانوا يسعون إلى التمام والصحة. بل وجدنا عندهم من جمع الروايات المتعددة في الكتاب الواحد، وإن كان التزم الأمانة فأفرد كل رواية عن أختها، كما فعل صاحب النسخة التي عثرنا عليها من كتاب الجيم لأبي عمرو الشيباني فقد اعتمد هذا الرجل المجهول على نسخة

للسكري، أكملها وهذبها من نسخة أخرى لأبي موسى الحامض، وأفاد في مواضع من نسخة المؤلف الأصلية وفي موضع من نسخة للمفضل، ولعله المفضل بن سلمة تلميذ بن السكيت الذي كان تلميذاً للمؤلف.

وحرص المحققون الأوائل على المقابلة وإثبات الفروق حرص المحدثين ولم يختلفوا عنهم في شيء وأقرب الأمثلة إثبات الزبيدي كما كشفت عنه المقابلة بين أصوله من زيادة وسقط وروايات بل عدم الاكتفاء بذلك وتجاوزه إلى نقد ما في هذه الأصول[٢٨].

كذلك اهتدى بعضهم إلى استخدام نظام من الرموز بدلاً من أسماء النسخ المخطوطة التي اعتمدوا عليها في التحقيق. فقد استخدم اليونيني أحرف الهجاء العربية ليرمز بها إلى مختلف النسخ التي قابل بها عندما أعاد كتابة صحيح البخاري[٢٩]. وكتب كثير منهم محتويات كتبهم في صدورها أو أعجازها.

وفي وقت متأخر اهتدى بعضهم إلى ما يشبه الفهارس. فقد أعد الذهبي فهرساً بأسماء الأعلام الواردة في كتاب ابن حبان «الثقات» ووضع نجم الدين بن فهد فهارس لكتاب «حلية الأولياء» لأبي نعيم وكتاب «ترتيب المدارك» للقاضي عياض و«عيون الأنباء» لابن أبي أصيبعة، و«طبقات الحنابلة» لابن رجب و«طبقات الحفاظ» للذهبي وتكملته. وأشار ابن فهد في هذه الفهارس إلى الجزء والطبقة أو إلى الطبقة التي يرد فيها اسم المترجم له. واعتبر السخاوي هذه الفهارس أحسن وأنفع ما أنتجه ابن فهد في حقلي الأدب والتاريخ[٣٠].

ويبقى ما يصنعه المحقق المحدث في الترقيم والطباعة والحواشي من أجل تيسير الكتاب على القارئ الحديث وطبيعي أن شيئاً من ذلك لم يكن من أهداف المحقق القديم، وإنما قام به أو بشيء كثير منه الشرّاح.

الحواشي والإحالات:

١- المزهر ٤٨/١ مقدمة الجمهرة ١٥ (٣).

٢- نشأة التدوين التاريخي، د.حسين نصار، المكتبة العربية، القاهرة ١٩٨٣ ص ٨١.

٣- نشأة التدوين التاريخي، د.حسين نصار، المكتبة العربية، القاهرة ١٩٨٣ ص١٢-١٠.

٤- نشأة التدوين التاريخي، د.حسين نصار، المكتبة العربية، القاهرة ١٩٨٣ ص ٥٠-٥٢-٥٦-٥٩.

٥- معجم الأدباء ٧٢١/٦.

٦- مناهج العلماء المسلمين ٥١.

٧- مناهج العلماء المسلمين ٥٠.
٨- الحيوان للجاحظ ١/ ٣٠.
٩- مناهج العلماء ٥٤.
١٠- مناهج العلماء ٧٠.
١١- مناهج العلماء ٥٦-٧٦.
١٢- مناهج العلماء ١٠٢.
١٣- مناهج العلماء ٦٠- ٦٤ -٨٥.
١٤- مناهج العلماء ٥١.
١٥- مناهج العلماء ٥١.
١٦- مناهج العلماء ٧٠-٩٥.
١٧- مناهج العلماء ٥٧.
١٨- مناهج العلماء ٦٣.
١٩- مناهج العلماء ٦٨
٢٠- مناهج العلماء ٩٤-٩٥.
٢١- مناهج العلماء ٦٣.
٢٢- مناهج العلماء٥٦.
٢٣- مناهج العلماء ٦٣.
٢٤- الإلماع للقاضي عياض ١٥٩-١٦٠.
٢٥- تاج العروس ٥٥- ٥٦- ٥٧.
٢٦- المعيد في أدب المفيد والمستفيد ١٣١.
٢٧- مقدمة ابن الصلاح ٢٢٨.
٢٨- تاج العروس ٥٠-٥١.
٢٩- مناهج العلماء ٩٨.
٣٠- مناهج العلماء ١١٢.

❖ ❖ ❖

٢٣٣

أثر المقامات البديعية في تطور الأساليب النثريّة

عصام شرتح(*)

تشكل (المقامات) ظاهرة مهمّة في تاريخ الأدب العربي القديم، وترجع أهميّتها إلى أنّها أوجدت في ذلك الأدب شكلاً جديداً استطاع أن يغطي كثيراً من جوانب القصور التي نشأت عن عدم اكتمال الأشكال والأنواع الأدبيّة في المأثور من التراث، وقد اكتسبت المقامات أهميّة خاصّة، لكونها أضافت نماذج عالية من الأدب الرفيع تمثّل في مقامات بديع الزمان، والحريري، ولا ينفي ذلك وجود كثير من الإسفاف فيما أثر من أدب المقامات.

(*) أديب وناقد سوري.

- الحمل الفني: الفنان علي مقوص.

ولكن تأثير هذا الجانب كان ضعيفاً إذا ما قورن بأثر بديع الزمان والحريري اللذين اعتبر أسلوبهما مقياساً للذوق على مدى قرون طويلة من الزمان ، وعلى الرغم من ذلك، فلم تحظ المقامات في العصور القديمة بدراسات مستقلة تبيّن أصولها الفنية وعناصر تكوينها، وقد اقتصرت دراسة المقامات على شروح متونها وما فيها من قيم نحويّة، ولغوية، وبلاغيّة.

ولقد سار كثير من الكُتّاب المحدثين على هذا المنوال، ولم يلتفتوا إلى ما في المقامات من قيم جماليّة وفنّيّة، حتّى جاءت طائفة من الكُتّاب في مقدمتهم الدكتور محمد رشدي حسن والدكتور عبد الملك مرتاض إذ تنبهوا إلى العناصر اللغوية في أدب المقامات أي نظروا إلى هذا الفن من زواياه الجماليّة والفنية والاجتماعية، والتي هي عناصر رئيسة في الفن المقامي.

أولاً- المقامة في اللغة:

يقول ابن منظور: (المقامة هي المجلس، ومقامات الناس مجالسهم)(١)، واستعملت هذه الكلمة مجازاً لتعني القوم الذين في المجلس ، وجاء في هذا المعنى قول لبيد)

ومقامة غلب الرقاب كأنّهم

جنّ لدى باب الحصير قيام

يرى الدكتور جميل سلطان:(أنّ الكلمة انطلقت من أفقها اللغوي والمجازي لتشمل ألواناً من القصص والمواعظ والأحاديث إلى أن تبلورت أخيراً في مفهومها الاصطلاحي عند بديع الزمان الهمذاني) (٢).

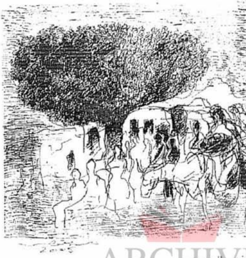
ثانياً- أصل المقامات:

ذهب الأستاذ أحمد ضيف إلى أن (أصل المقامات فارسي، وأنّها انتقلت من اللغة الفارسيّة إلى اللغة العربيّة) (٣).

وهذا القول مردود عليه من ناحيتين ،الناحية الأولى ما ذكره الدكتور نبيه حجاب من أنّ: (ظهور المقامات في اللغتين العربية و السريانية كان بعد ظهور ترجمة مقامات الحريري إلى السريانية ولو أنّ المقامات الفارسية سابقة للمقامات العربيّة لكان الأولى قبل أن تنتقل الترجمة عنها، تماماً كما حدث مع كتاب كليلة ودمنة الذي تُرجم إلى السريانية قبل أن يترجم إلى العربية)، ولقد كان اعتراف القاضي حميد الدين أبي بكر بن محمود البلخي المتوفى سنة (٥٥٩هـ) في مقدمة مقاماته المشهورة بمقامات حميدي دليل أكيد على أن هذه المقامات خُطى الحريري والبديع، وأنه أراد أن يدخل هذا الفن إلى اللغة الفارسيّة حتى يعرف به مواطنيه، ويحفّزهم للتعرُّف على البلاغة العربيّة والفارسية معاً.

وقد ذكر بروكلمان:(أنّ هذا الفن انتقل بفضل بديع الزمان إلى اللغة الفارسية وأن أوّل من عُرف من مقاميي الفرس هو القاضي حميد الدين، ودخلت المقامات إلى

العبريَّة عن طريق الترجمة التي قام بها ابن (شلومو الحريزي) لمقامات الحريري، والتي أنشأ على غرارها خمسين مقاماً أسماها (سفر تحكموني) أي كتاب الحكمة، وقد تضمَّن كثيراً من آيات التوراة) (٤).



٣- تاريخ فن المقامات:

اختلف المؤرخون والأدباء في تاريخ فنّ المقامات اختلافاً شديداً، فذهب الحريري والقلقشندي وغيرهما إلى أن البديع هو واضع ذلك الفن، قال الحريري في مقدمة مقاماته:(وبعد فإنَّه قد جرى ببعض أندية الأدب التي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلامة همذان، فأشار من إشارته حُكم، وطاعته غُنم، إلى ان أُنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع) (٥). وقال القلقشندي: (إنَّ أوَّل من فتح باب عمل المقامات علامة الدهر وإمام الأدب البديع الهمذاني) (٦). ويذهب جرجي زيدان إلى أنَّ البديع اشتغل في مقاماته على نسق رسائل الإمام اللّغوي أبي الحسين أحمد بن فارس (٩٩٩م/٣٩٠هـ) وقد اشتدَّ الخلاف في إثبات العلاقة أو نفيها فيما بين الهمذاني وابن دريد (٩٣٣م/٣٢١هـ) فإن ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد وابن قتيبة يرجعان المقامات إلى عهد أبعد من عهد البديع، ولكن الأرجح في هذه المسألة أنَّ فن المقامات نشأ تدريجياً من رواية القصص والأخبار وأنَّ للبديع الهمذاني فضل تنظيمها ووضعها في شكلها الفني الخاص) (٧). فإنَّ هذا الشكل الخاص لا نجده في أحاديث ابن دريد التي لا تتقيد بالسجع وإنْ لم تخلُ منه، ولا تدور حول بطل واحد، ولا تبلغ الصناعة ا للفظية والبيانيَّة فيها ما تبلغه في المقامات ، ولا

تحتوي من ذكر النوادر والأخبار والإشارة إلى وقائع الزمان وأعلام التاريخ، والحكم والأمثال، والنكات واللغة والأدب، مثل ما تحتويه المقامات.

فقد استفاد الهمذاني من أحاديث ابن دريد، ومن أساليب الترسل والكتابة المُنمقة التي تهتم اهتماماً شديداً بالمبنى المُفجَّع المزخرف، فاستخلص منها أسلوب المقامات، واستفاد من أحوال عصره الاجتماعية، ومن أدب الحرمان فاستخلص منه موضوع المقامات، فكانت المقامات صدى لحرفة الكديّة الشائعة إذ ذاك، وصورة لحياة المكدين. وكانت في أسلوبها خاضعة للذوق الأدبيّ العام الذي كان إذ ذاك يكلف بالسجع والمحسنات البديعيّة، ويميل إلى تضمين النثر حكماً وأمثالاً وأشعاراً.

رابعاً- تعريف المقامة:

المقامة: شبه قصة قصيرة، تدور حول بطل وهمي يروي أخباره راوية وهمي أيضاً، وبطلها رجل أحكم التخيّل وقصر همّه على تحصيل الطفيف من الرزق، فكانت أخباره كلها تدور حول الكديّة والخداع، والاحتيال والتمويه، لا تربطها وحدةموضوعية ولا تحييها شخصية حقيقية: وهي ميدان لعرض النكتة وإظهار المقدرة اللُّغوية والأدبيَّة.

خامساً- قيمة المقامات:

آ- القيمة الأدبية:

ليس للمقامات عموماً قيمة قصّصية حقيقيّة، وإن وُضعت في القالب القصصي، لأنَّها خلت من أهم مميزات القصَّة أي العقدة، كما خلت من الشخصيات الروائيّة الممتازة وتحليل نفسيًّا لها ودرس أخلاقها، فهي بمجملها حيلٌ تفسر حياة متكدٍّ أُلفت على صورة واحدة، وفيها انصراف عن الموضوع إلى الأسلوب، وعرض للموعظة أو النكتة المستلحة والألغاز واللغويَّة والنحوية في لغة جزلة كثيرة الغريب، وفي أسلوب مُسَجَّع (فالمقامات - على حدِّ قول ابن الطقطقي لا يُستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النظم والنثر، وفيها حكم وتجارب فإن نفعت من جانب ضرَّت من جانب) (٨).

ب- القيمة التاريخية:

كانت المقامات صورة جزئية لحياة العصر الذي فشت فيه عادة التلصص والكدية، وقد جاء مراراً على لسان أبي الفتح الإسكندري، في مقامات الهمذاني، ذمٌّ للعصر الذي أصبح فيه الحمق خيراً من التعقل:

هذا الزمان مَشُومُ
كما تراهُ غشومُ
الحمقُ فيه مليحٌ
والعقلُ عيبٌ ولومُ
والمالُ طيفٌ ولكنْ

حولَ اللئامِ يحومُ(٩)

سادساً- أثر المقامة البديعية:

قبل الحديث عن أثر المقامة البديعيَّة لا بُدَّ أن نشير إلى أن الأسلوب الأدبي لا يقتصر على الصياغات اللفظية وحدها، بل يتجاوز ذلك إلى المعمار بأسره وهو الشكل والمضمون، والآن سنقف عند الأسلوب الفني للمقامات الهمذانية بصفتها أعلى النماذج التي انتصرت لمذهب الصنعة والبديع في العصر العباسي، وذلك كي نستجلي منها الظواهر البلاغية بحسب الاصطلاحات المتعارف عليها في علم المعاني والبديع والبيان، لا لأننا نعدّ أن هذه هي السمات التي يجب أن يستخرجها الدارس من دراسته للأساليب، وإنما لأنَّ هذه السمات كانت تمثل نزعة أسلوبية طاغية في ذلك العصر، وأن بديع الزمان نفسه كان من أكبر الدعاة لهذا المذهب الذي يتمثل في الصنعة البديعية، وأهم نماذجه:

أ- التشبيه:

ونلمح في مقامات الهمذاني تفنناً في استخدام التشبيه البليغ والتشبيه الضمني في نحو قوله:(ألا وأنَّ الدنيا دار جهاز وقنطرة جواز من عبرها سلم ومن عمرها ندم ألا وقد نصبت لكم الفخ، ونثرت لكم الحب فمن يرتع يقع ومن يلقط يسقط ألا وأن الفقر حلية نبيكم فاكتسوها والغنى حلة الطغيان فلا تلبسوها) (١٠).

ب- المجاز اللغوي:

أكثر الهمذاني من استخدام المجاز اللغوي على نحو ما نجده في قول الإسكندري في المقامة النيسابورية:(أمَّا أني أريد كعبة المحتاج لا كعبة الحجَّاج، ومشعر الكرم لا مشعر الحرم وبيت السبي لا الهدى، وقبلة الصلات لا قبلة الصلاة ومنى الضيف لا منى الخيف) (١١) والغرض المجازي واضح من خلال المقابلات التي أوردها.

ج- الإطناب والمساواة والإيجاز:

قد نجد الهمذاني ينوِّع في مقاماته بين الإطناب تارة والإيجاز والمساواة تارة أخرى فهو لا يلتزم نمطاً واحداً في المقامة الواحدة، لأنه من الجائز أن يجمع أكثر من نمط في القطعة الواحدة، كما في المقامة العلمية التي نجد في أوَّلها إطناباً كما ورد في قول الإسكندري يسأل بمَ أدركت العلم فيقول:

(طَلَبتُهُ فوجدتُهُ بعيد المرام لا يُصْطَاد بالسهام، ولا يقسم بالأزلام، ولا يرى في المنام ولا يُضْبط باللجام ولا يُوَرَّث عن الأعمام) (١٢)، وفي هذا القول إطناب يبعد لامجيب عن إجابته المباشرة، وأمَّا الإيجاز والمساواة فهما من مذهب الجزالة، وذلك أن تكون الألفاظ على قدر المعاني في مذهب المساواة أو أن تكون المعاني الكثيرة

في اللفظ القليل، وذلك في مذهب الإيجاز ، ونجد لهما هذا النموذج من المقامة العلمية يروي فيه الإسكندري كيف حصّل علمه :(وحررت بالدرس، واستراحت من النظر إلى التحقيق ومن التحقيق إلى التعليق ، واستعنت في ذلك بالتوفيق)(١٣)

د- البديع:

الجناس:من الأبواب التي استخدمها بديع الزمان الهمذاني بكثرة من علم البديع باب الجناس بنوعيه التام والناقص ، وقد أكثر من استخدام الجناس الناقص، كما في المقامة القريضية:

(قُلنا فما تقول في جرير والفرزدق وأيهما أسبق فقال : جرير أرقُّ شعراً، وأغزر غزراً والفرزدق أمتن صخراً وأكثر فخراً، وجرير أوجع هجواً، وأشرف يوماً، والفرزدق أكثر روماً وأكرم قوماً.

السجع: وهو من أكثر الأنماط البلاغيّة استخداماً في مقامات الهمذاني، وقد يلتزم فيه مالا يُلزم، يقول الراوي في المقامة المضيرية: (فلمَّا أخذت من الخوان مكانها ومن القلوب أوطانها قام أبو الفتح الاسكندري يلعنها، وصاحبها، ويمقتها، وآكلها ويثلبها وطابخها وظنناه يمدح فإذا الأمر بالضدّ وإذا المزاح عين الجدّ، وتنحى عن الخوان، وترك مساعدة الأخوان)

وهكذا نستطيع أن نستجلي سائر أبواب البلاغة من تورية وطباق وكناية وغير ذلك ممَّا لم نذكره، وليس المهم في الأمر كلّه هو تتبُّع بعض النماذج المندرجة تحت هذه الأنماط بل المهم هو أن نقرِّر أنَّ بديع الزمان قد أكثر من استخدام تلك الأساليب، بحيث بدأ أسلوب الصنعة في مقاماته واضحاً، واستحقت به المقامة أن تكون المثال الأعلى لهذا الأسلوب المتصنع في القرن الرابع.

أسلوب المقامة في ضوء تطوّر الأساليب:

تبين لنا أنَّ أسلوب المقامة البلاغي يقوم على مذهب الصنعة والتصنع، ولم يكن مجرد مصادفة بل كان نتيجة حتميّة لصراع بدأت إرهاصاته منذ مطلع القرن الثاني، وكتب فيه الانتصار للمذهب الجديد في القرن الرابع، ولمَّا كانت (المقامة) هي النموذج الأسمى لهذا الأسلوب، كان لزاماً علينا أن نرى كيف تدرَّجت الأساليب الأدبية في الأدب العربي حتّى تبلور عنها في آخر الأمر أسلوب المقامة، ثم نرى موقع هذا الأسلوب المقامي من تطور الأساليب الأدبيّة في الأدب العربي.

تطور الأساليب:

عند الحديث عن تطوّر الأساليب تستوقفنا ظاهرة هامَّة فطن لها الدكتور عبد الله الطيب وهي: (أنَّ الجذور التي انبثقت عنها سائر الأنماط المعروفة في الأدب العربي تكاد تكون واحدة، وهذه

المرحلة أطلق عليها مرحلة ما قبل الشعر، وهو يرى أنه في هذه المرحلة تفرّعت عنها أوزان الشعر المحكم وألوان النثر المختلفة، وإذا أمعنا النظر في الأنماط التي ظهرت في العصر الجاهلي لأول مرة وجدنا منها:

آ- الحكم والأمثال.

ب- الخطب.

ج- سجع الكُهّان.

د- القصص والخرافات.

وقد ظهرت الصنعة اللفظيّة في تلك الأنماط جميعها، ولكن الأدباء لم يفرقوا فيها، ذلك أنهم كانوا يستخدمون المقاطع الصغيرة، ولا يبالغون في استخدام السجع أو الجناس أو المحسنات البديعيّة الأخرى بل كانوا يلمسونها لمساً خفيفاً[14].

تبدأ بعدئذ المرحلة الإسلامية ويأتي في مقدمتها (القرآن الكريم)، ويقول الدكتور عبد الله الطيب: (جاء خارجاً من أعاريض القصيد ولكنه مع ذلك ذو إيقاع رصين، وفواصل كالقوافي وأسجاع وازدواج بارع النغم)[15]، ويرى (أنّ سورة الرحمن من أروع النماذج التي تجلّت فيها تلك المقدرة الفائقة على تسجيع القوافي وإتقان أحكام الازدواج والإيقاع وتكرار نغم بعينه كي يزداد رنين الإيقاع، وذلك في قوله تعالى (بأيّ آلاء ربكما تكذبان)[16].

والحقيقة الهامّة المستخلصة من أسلوب القرآن هي أنّه أحكم أساليب الأوّلين وتوسّع في تلك الأنماط لتي لمسها الأقدمون لمساً خفيفاً بحيث أصبح نسيج وحده في أحكامه ودقّته فتهافت عليه المتأخرون يأخذون من أسلوبه.

ومع ذلك، فإذا نظرنا إلى الأساليب الأدبية عقب القرآن الكريم مباشرة لم نلمح سوى تحول طفيف في الأسلوب الأدبيّ، فقد ظلت الأنماط النثرية هي نفس الأنماط التي كانت سائدة في العصر الجاهلي، وكما يقول الدكتور نبيه حجاب، فإنه في حين امتاز النثر الجاهلي:(بجزالة الألفاظ وكثرة الغريب وضعف الرابط بينها، مع إفاضة في الحكم والأمثال والكنايات الغريبة فإنّ هذه الألوان من النثر امتازت في العصر الإسلامي بالترابط والإحكام وتخصُص القطعة الأدبية في موضوع واحد مع نفور من تَعَمُّد استخدام السجع)[17].

آ- الصفة الفنية في مقامات الهمذاني:

تناولت المقامات الهمذانية موضوعات متعددة تتآلف جميعها لتخدم الغاية التي رمى إليها بديع الزمان وهي تقديم صورة شاملة لواقع بيئته، يصبّ من خلالها ثورته على ذلك النظام وقد آثر بديع الزمان أن يربط الصور التي قدّمها من خلال شخصية أبي الفتح الاسكندري الذي يقوم

ببطولة المقامات أو شخصية الراوي عيسى بن هشام في بعض المقامات التي لا يظهر فيها أبو الفتح الاسكندري ، والآن نتساءل ما هي الأغراض المقامية؟:

أ- الكدية:

وهي صفة ملازمة لبطل المقامات معروف بها، وقد ظنّ بعض الدارسين أنّها الموضوع الأساسي الذي تقوم عليه مقامات الهمذاني، وليس ذلك صحيحاً لأن المقامات تتناول مواضيع مختلفة ، وأمّا الكدية فهي صفة من صفات البطل فرضها عليه مجتمعه على الرغم من تميُّزه ونبوغه، ومع ذلك فهناك بعض المقامات كان موضوعها الأساسي هو الكدية، ولكن حتى في هذه المقامات لم تقصد الكدية لذاتها بل أراد بديع الزمان أن يصوّر من خلالها ظاهرة عمق المجتمع العباسي،ودفعت كثيراً من العلماء وأولي النبوغ إلى التسول والتفنن في أساليب الاحتيال حتى يكسبوا لقمة عيشهم لأجل ذلك كان من واجبنا أن ندرس الظاهرة متصلة بشخصية البطل، ووسيلة الإسكندري إلى ذلك براعته البلاغيّة كما في المقامة (الأزاذيّة) التي روى فيها عيسى ابن هشام أنه خرج ذات يوم إلى بغداد كي يشتري بلحاً، وفي طريق عودته لمح رجلاً يحتضن عياله، ويقول بصوت فيه ضعف:

«ويلي على كفين من سويق

أو شحمة تضرب بالدقيق

أو قصعة تملأ من خرديق

يفثأ عنا سطوات الريق

يقيمنا عن منهج الطريق

يارازق الثروة بعد الضيق؟

سهل على كف فتى لبيق

ذي نسب في مجده عريق

يهدي إلينا قدم التوفيق

ينقذ عيشي من يد الترنيق».(١٨)

فما كان من ابن هشام إلا أن أعطاه شيئاً مما في كيسه فتكشّف له المسائل عن أبي الفتح الإسكندري ، والمقامة لا تسفر عن شيء سوى براعة الإسكندري البلاغيّة في لفت الأنظار إليه استدراراً للعطاء.

ويستخدم الإسكندري نفس الطريقة - مرة أخرى - في مقامته (الأذربيجانية) وفيها يمر ابن هشام في سوق «أذربيجان» فإذا به أمام رجل يتكئ على عصاه ويقول: (اللهم يامبدي الأشياء ومعيدها، ومحيي العظام ، ومبيدها، وخالق المصباح، ومديره وفالق الأصحاح ومنيره، وموصل الآلاء سابغة علينا وممسك السماء أن تقع علينا أسألك الصلاة على سيد المرسلين محمد وآله الطاهرين، وأن تعينني على الغربة أثني حبلها، وعلى العسرة أعدو ظلها، وأن تسهل على يدي من فطرته الفطرة وأطلعته

الطهرة، وسعد بالدين المتين، ولم يعم عن الحق المبين راحلة تطوي هذا الطريق وزاداً يسعني والرفيق) (١٩).

لقد استخدم الإسكندري (راوي مقامات الهمذاني) إلى جانب براعته البلاغية حيلاً أمدته بها ثقافته في الاحتيال، ذلك أنه لا مفرَّ للمثقف الفقير في المجتمع العباسي من أن يجيد ألواناً من الحيل تساعده على الارتزاق وكسب العيش، ومن بعض ما استخدمه الإسكندري بغرض التكدي:

- طروق الليل:

فقد كان الإسكندري على علم بأنَّ الكرم صفة ملازمة للطبيعة العربيَّة وأن طارق الليل يحظى بعطاء لا يناله غيره من الطارقين، ذلك أنَّه في معظم أحواله مسافر أو مشرَّد في الصحراء، ومن واقع هذا الإدراك نجده يستغلّ تلك الظاهرة لمصلحته احتيالاً، فقد ورد في المقامة الكوفية أنَّ عيسى بن هشام حين نوى الحج التقى في الطريق برفيق أسفر عن أصل كوفي ومذهب صوفي فلما وصل معه إلى الكوفة مال به إلى داره وعندما جنَّ الليل قال الراوي:

(قرع علينا الباب فقلنا من القارع المنتاب فقال وفد الليل وبريده، وفل الجوع وطريده وحرٌ قاده الضرُّ والزمنُ المرُّ وضيفٌ وطوءه خفيفٌ وضالَّته رغيفٌ، وجارٌ يستعدي على الجوع، والجيب المرقوع، وغريب أوقدت النار على سفره ونبح العواء على أثره، ونبذت خلفه الحصيّات، وكنست بعده العرصات، فنضوهُ طليح، وعيشه تبريح، ومن دون مزخية مهامه فيح، قال عيسى بن هشام فقبضت من كيسي قبضة الليث،وبعثتها إليه، وقلت زدنا سؤالاً نزدك نوالاً).

ولكن الأمر لا يطول فقد كشف ابن هشام عن هويَّة الطارق فإذا هو الإسكندري الذي أنشد على الفور:

لا يَغُرَّنَّك الذي

أنا فيه من الطلب

أنا في ثروة تشقّ

لها بردةُ الطرب

أنا لو شئت لاتخذتُ

سقوفاً من الذهب

وهي أبيات تكشف أنَّه كان يبتذل تلك الصفة الحميدة التي ظلَّ يتحلَّى بها العرب وهي صفة إكرام الضيف الطارق وما دفع البطل إلى ذلك فهي طبيعة العصر الذي عاش فيه، ذلك العصر الذي تبدَّلت فيه القيم السامية لتحلّ محلها قيم السلب والنهب واستغلال الذكاء في تحويل المواقف كلها في سبيل المصلحة الذاتية.

-التعامي:

وهي حيلة كان يكثر الساسانيّون

استخدامها في أكدائهم، وقد استخدمها الإسكندري في مقامته (المكفوفية) إذ روى عيسى بن هشام أنّه بينما كان يجتاز بعض بلاد الأهواز أدّى به السير إلى رقعة فسيحة من البلد وجد فيها الناس ملتفين حول رجل ظن أنه أعمى في أول الأمر قال: (وسرحت الطرف عنه إلى حزقة كالقرني، أعمى مكفوف في شملة صوف يدور كالخذروف متبرنساً بأطول منه، معتمداً في عصا فيها جلاجل يخبط الأرض بها على إيقاع غنج بلحن هزج، وصوت شجٍ من صدرٍ حرجٍ وهو يقول:

ياقومُ قد أثقل ديني ظهري
وطالبتني طلّتي بالمهر
أصبحتُ من بعد غنى ووفر
ساكن قفرٍ وحليف فقرٍ
ياقومُ هل بينكم من حرّ
يعينني على صروف الدهر
ياقومُ قد عيل لفقري صبري
وانكشفت عني ذيول الستر)

الألغاز:

استخدمها بديع الزمان في غاياته التعليمية أيضاً كما في المقامة الشعريّة، وموضوعها أنّ عيسى بن هشام كان في رفقة من أصدقائه في بلاد الشام يتذاكرون الشعر فإذا بفتى يتسمّع إليهم، قد أثار ضجرهم فأبعدوه عنهم ثم عاد إليهم، وطلب منهم أن يسألوه في المعميات فانهالت عليه الأسئلة وهو يجيب، وحين أفرغوا ما في جعبتهم شرع هو في سؤالهم بقوله:

«عرّفوني أيّ بيت شطره يرفع، ويدفع وأيُّ بيتٍ كلُّه يصفح، وأيّ بيت نصفه يغضب ونصفه يلعب، وأي بيت كله أجرب وأي بيتٍ عروضُه يُحارب وضربهُ يقارب... إلخ»

فظن القوم أنّ كل هذه المعاني جود نحتها ولا معاني تحتها غير أنه عطف وأجاب على خمس قضايا منها وترك لهم أعمال النظر في غيرها.

ونراه يستخدم طريقة مشابهة في مقامته الغزلية التي أطلق عليها المقامة الكوفية، لا سبيل إلى عرضها نظراً إلى طولها وحجمها الكبير.

الأغراض الشعرية في المقامات الأدبيّة:

لا ريب أنّ هناك دوافع قويّة حركت بديع الزمان الهمذاني كي يوجد في النثر الأدبي نموذجاً يعدل في شرفه ديباجة القصيدة الجاهلية المعروفة، وقد كان هذا النموذج هو المقامة التي ما إن أبدعها حتى تهافت عليها الكُتّاب، كان يُجرّب مقدرته تماماً، كما فعل الشعراء مع الديباجة الشعريّة، ولم يكتفِ بديع الزمان بإبداع النموذج الفني فحسب بل حاول أيضاً

تضمين بعض الأغراض الشعرية فيه، وقد تجلّى ذلك في المقامة الحمدانية ، ونرى فيها عيسى بن هشام يحضر مجلس سيف الدولة فيعرض سيف الدولة فرساً يسأل عمن يقدر على وصفه فيخبره أحد الخدم بأمر الإسكندري الذي يحضر ليصف الفرس بقوله:

«هو طويل الأذنين قليل الاثنين، واسع الميراث، لين الثلاث غليظ الأكرع غامض الأربع شديد النفس لطيف الخمس، ضيق القلت، رقيق المستّ، حديد السمع، غليظ السبع، دقيق اللسان، عريض الثمان، مديد الضلع، قصير التسع، واسع الشجر بعيد العشر يأخذ بالسابح، ويطلق بالرامح ، يطلع بالانح، ويضحك عن قارح، يحزف وجه الجديد بمداق الحديد ويحضر كالبحر إذا ماج والسيل إذا هاج)[٢١].

ووصف الخيل والإبل غرض ظاهر من أغراض القصيدة الجاهلية، ومعلقة امرئ القيس بها وصف للحصان، وقد استخدم الهمذاني من أغراض الشعر أيضاً المدح ويتجلّى ذلك في المقامة «الناجمية»، وفيها يطرق الإسكندري على عيسى بن هشام ورفقته الدار ليلاً فيسامرهم، ويبهرهم بفصاحته ثم يجعل السؤال عن وجهته تخلصاً لمدح الممدوح تماماً كما يحسن الشاعر الجاهلي التخلص من أول قصيدته حتى يتجرد لمدح ممدوحه:

(قلنا لافُضَّ فوك والله وأبوك ما يحرم السكوت إلا عليك ولا يحلّ النطق إلا لك، فمن أين طلعت وأين تُغرُب، وما الذي يحدو أمامك ويسوق غرضك قدأمك قال أما الوطن فاليمن، وأمّا الوطر فالمطر، وأمّا السائق فالضرُّ والعيش المرُّ، قلنا، فلو أقمت بهذا المكان لقاسمناك العمر فما دونه، ولصادفت من الأمطار مايزرع ومن الأنواء ما يكرع قال ما اختار عليكم صحباً، ولقد وجدت فناءكم رحباً ولكن أمطاركم ماء والماء لا يروي العطاش، قلنا فأيّ الأمطار يرويك قال مطر خلفي وأنشأ يقول:

(أنا باكورة اليمن، وأحدوثة الزمن، أنا أدعية الرجال وأحجية ربّات الحجال سلوا عني البلاد وحُصونها والجبال وحزونها والأودية وبطونها .. وهلم جراً..)[٢٢]

غير أنّه يخلص من موقف الفخر هذا إلى الكدية حيث يورد في نهايتها أنّه لا يدّخر عن المسلمين منافع صفاته، ولذلك فهو يعرضها للبيع في الأسواق وفي هذا مناقضة لمذهب الشعراء لأن الشعراء إنّما يكدون بمدح غيرهم لا بمدح أنفسهم.

الوعظ:

الوعظ أيضاً من الأغراض التي تناولتها (مقامات الهمذاني)، ولم يكن الهمذاني ليغفل هذه الظاهرة الهامة في المجتمع الإسلامي، ذلك أن كثيراً من الإصلاح تمّ

تحقيقه من خلال تلك الظاهرة ، غير أنَّ الهمذاني يُخضع الظاهرة للنقد فيقدِّم ثلاثة أنماط من الوعظ:

١-الوعظ المجرَّد من الهوى والمقصود به الإصلاح الحقيقي.

٢- الوعظ الذي يتخذه أصحابه تقيّه لتحقيق مآربهم.

٣- الوعظ المتستر على الضلال.

ومثال الأوَّل المقامة الأهوازيَّة وفيها نجد عيسى بن هشام مع رفقة من أصحابه وقد أزمعوا المسامرة، وفي طريقهم إلى حيث يقيمون استقبلوا رجلاً في طريق في يمناه عكَّازه وعلى كتفيه جنازة فتطيروا منه فإذا به ينبري لهم ويقول:

« لترنها صفراً ولتركبُنَّها كرهاً وقسراً ما لكم تطيرون من مطية ركبها أسلافكم، وسيركبها أخلافكم ، وتتقذَّرون سريراً وطئه آباؤكم وسيطؤه أبناؤكم أمَّا والله لتحملن على هذه العيدان إلى تلكم الديدان، ولتنقُلن بهذه الجياد إلى تلكم الوهاد» (٢٣).

وفي آخر المقامة يعرض عليه الجماعة عطاءهم ، فيعزف عنه ويحثهم على الإسراع بالعمل الصالح، وتلك رمية ليست من شيم الإسكندري، ولكننا نعلم أنَّ بديع الزمان كان يُقدِّم صوراً لواقع عصره من خلال فنّه المقامي، وما كان له أن يأخذ سائر الوعاظ بجريرة غيرهم أولئك الذين جعلوا من تلك المهنة وسيلة لقضاء مآربهم .

وأمَّا مثال النوع الثاني فنجده في المقامة القزوينيّة، وفيها: « يقف الإسكندري على جماعة بينهم الراوي عيسى بن هشام فَيُلَخِّص الإسكندري حاله في هذه الأبيات :

أدعو إلى الله فهل من مجيب
إلى ذرا أرحب ومرعى خصيب
وجنّة عالية ما تني
قطوفها دانيةٌ ما تغيب
ياقومُ إني رجلٌ تائبٌ
من بلد الكفر وأمري عجيب
إن أكُ آمنت فكم ليلةٍ
جحدتُ ربي وأتيتُ المريب
ياربَّ خنزيرٍ عششته
ومسكرٍ أحرزتُ منه النصيب
ثمَّ هداني الله وانتشلني
من ذلَّة الكفر اجتهاد المصيب
فظلت أخفي الدين في أسرتي
وأعبدُ الله بقلبٍ منيب (٢٤)

ويزعم في نثره أنَّه ترك أمواله وراء ظهره مؤثراً دينه على دنياه خوف الرقباء الذين يحظرون عليه تعبده- من الروم، ثم

يطلب من الحاضرين أن يعينوه كي يتغلب على شرِّهم، وهكذا فإن الوعظ الذي قدَّمه من خلال توبته إنَّما كان القصد منه استرقاق القلوب حتى يخلص إلى غايته الأساسيّة وهي الكدية.

أمَّا مثال النوع الثالث فتقدمه لنا المقامة «الخمرية» التي اتفق فيها لعيسى بن هشام وجماعته أن يصلوا خلف الإسكندري وهم مخمورون فانبرى لهم بقوله:

(أيها الناس من خلط في سيرته وابتلى بقاذورته فليسعه ديماسه دون أن تتجسنا أنفاسه، إني لأجد منذ اليوم ريح أمّ الكبائر من بعض القوم فما جزاء من بات صريع الطاغوت، ثم ابتكر إلى هذه البيوت التي أذن الله أن ترفع وبدابر هؤلاء أن يقطع).

ثم أشار إلى السكارى فأوسعهم الناس ضرباً ، وفي اليوم الثاني يلتقي هؤلاء بالإمام الظريف أبي الفتح الإسكندري في إحدى الحانات فيبتدره عيسى بن هشام بقوله كأنَّما نظر إليك ونطق عن لسانك الذي يقول:

كان لي فيما مضى

عقلٌ ودينٌ واستقامة

ثم قد بعنا بحمد

الله فقها بحجامة

ولئن عشنا قليلاً

نسأل الله السلامة (٢٥)

خلاصة:

نخلص من كل ما تقدّم إلى أنَّ بديع الزمان الهمذاني حرص على أن تقدّم موضوعات مقاماته صورة كاملة لواقع المجتمع العباسي الذي عاش فيه، فقد عرى في ذلك المجتمع أساليب الخور والضعف وأبان ما اعتراه من زيف ونفاق في سبيل كشف لقمة العيش، وأمَّا عنصر الثورة في نفسه فقد تجلَّى في بصيرة الفنان الذي لم تفته ظاهرة من الظواهر المكونة لمجتمعه، فقد أجاد قلمه رسم الواقع رسماً دقيقاً بحيث تجلَّت المأساة واضحة وذلك أقصى ما يطمح إليه الفنَّان الذي يريد الإصلاح، ولم يكن بالطبع في مقدور بديع الزمان أن يقضي على عوامل الضعف المعقدة والمتشابكة في مجتمعه، ولا نحسب أن تلك مهمة الفنان، وكفى أنَّه ا ستطاع أن يستقطب القلوب شفقة على مأساة بطله أبي الفتح الإسكندري الذي بالرغم من ظرفه فقد كانت نفسه تمتلئ بالألم والغضب لما يلقاه من ألم وتشرد .

لا يسعنا في النهاية إلا التأكيد على أنَّ فن المقامات قد أدَّى إلى تطور الأساليب النثرية من رسائل وخطابة وفن قصصي بدائي عند الكتاب العرب، وقد تبين لنا من خلال عرضنا لسلسلة من المقامات أن فن المقامة لا يقل شأناً عن فنّ الرسائل والخطابة في العصر العباسي، نظراً لما يتمتع به هذا الفن من مقدرة فنية وظرف وحكم تجذب المتلقي وتنمي فيه الذائقة الأدبيّة.

الحواشي والإحالات:

(١)- ابن منظور - لسان العرب- مادة (قوم) ج٩/ص ٣٥.

(٢)- سلطان ،جميل- فن القصة والمقامة، ص٢٣.

(٣)- مبارك، زكي- النثر الفني، ج١، ص٢٠٢.

٤- دار المعارف الإسلاميّة، مادة (مقامة).

٥- فاخوري، حنا - تاريخ الأدب العربي، ص ٧٣٣.

٦- المصدر نفسه، ص٧٣٢.

٧- المصدر نفسه، ص٧٣٤.

٨- المصدر نفسه،ص٧٣٥.

٩- المصدر نفسه، ص٧٣٦.

١٠- عوض، يوسف نور- ١٩٨٦- فن المقامات بين المشرق والمغرب،ص١٣٦.

١١- المرجع نفسه، ص١٣٦.

١٢- فكري، أمين - المقامات الفكرية والعلمية ص٢٠٢.

١٣- المرجع نفسه، ص٢٠٣.

١٤- الطيب، عبد الله- المرشد إلى فهم أشعار العرب -ج٣/ص٧٨.

١٥- المرجع نفسه، ص٧٨.

١٦- المرجع نفسه ص٧٨.

١٧- حجاب، نبيه- بلاغة الكُتَّاب في العصر العباسي، ص٤٨.

١٨- الهمذاني، بديع الزمان- المقامات، ص٢٤.

سويق: جريش الشعير والقمح، خرديق: المرق، لبيق: حاذق، الترنيق:التكدير.

١٩-المصدر نفسه-ص٢٤.

٢٠- المقامة الكوفية، ص٢٥، الفل: المنهزم، النضو: الهزيل من الإبل.

٢١- المقامة الحمدانية،ص١٢٥.

٢٢- المقامة السجستانية،ص١٩.

٢٣- المقامة الأهوائية، ص٥٦.

٢٤- المقامة القزوينية، ص٨٧.

٢٥- المقامة الخمرية، ص، ٢٤٤

❖ ❖ ❖

آفاق المعرفة

٢٤٧

أغاني القطاف الشعبية في ريف دمشق
الزبداني نموذجاً

محمد خالد رمضان(*)

الأغنية الشعبية واحدة من تنوعات التراث الشعبي اللامادي الشفاهي الفولكلوري من جزئيات الأدب الشعبي.

وهي تعبير عن حالات الإنسان الذي يغنيها في مختلف أحواله وأزمنته، وأمكنته، وقد أوجدها لتعبر عن مكنوناته ولتحمل بعض ما يحمله من قضايا في كل ما يخصه.

والأغنية الشعبية عالم واسع متعدد الجوانب تنقسم بدورها أقساماً عديدة نذكر منها:

(*) باحث سوري في التراث الشعبي.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

أغاني العمل- أغاني الأفراح- أغاني المواسم- الأغاني الدينية. أغاني الأطفال - أغاني الألعاب للكبار والصغار.

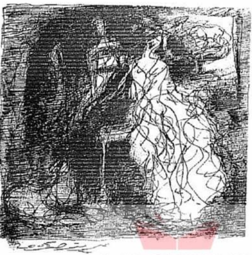
وكل واحدة من هذه الأقسام تتفرع إلى فروع عدة، فأغاني العمل هي:

أغاني الحصاد- أغاني الدراس- أغاني الزرع أو اللقاط- أغاني الرجيدة - أغاني التذرية- أغاني الحرفة - أغاني البناء- والتتريب - أغاني القطاف (والحواش)(1) و(الفراط)(2)- أغاني الرعاة - أغاني السليقة(3)- أغاني الجرش(4)- أغاني التسليق(5)- أغاني القطاف- أغاني السقاية- أغاني الحدادة والجرافة-أغاني الكراية- أغاني النكاشة(6)- أغاني الفلاحة - أغاني الكيل عند انتهاء الدراس- أغاني التصويل.

وكل أغنيات العمل التي ذكرتها غير معروفة المؤلف ولا الملحن فهي أغان متوارثة وقرت في الذاكرة الشعبية لجماليتها، وتعبيرها عن الحالة المعينة. وقد تناس الناس مع الأيام اسم مؤلفها وملحنها وأصبحت ملكاً للشعب كله وكأنها من تأليفه وألحانه.

ومن هذه الأغاني ، سأتحدث عن أغنية القطاف في ريف دمشق، وخاصة في منطقة وادي بردى والزبداني لأهمية هذه الأغنية في المنطقة المذكورة لخصبها واحتوائها على الكثير من الأشجار المثمرة، ولوجود المياه فيها بكثرة. حيث إن الثمار، والفواكه، والخضراوات تحتاج مياهاً كثيرة. وفي الزبداني يوجد نهر بردى، وفي سرغايا نهر سردى، وفي عين الفيجة يوجد نهر الفيجة الشهير الذي يروي دمشق وغوطتها إضافة إلى مئات الينابيع والعيون. لذا اشتهرت المنطقة بزراعة الفواكه والثمار. واشتهرت أيضاً بأغاني القطاف التي لا تغنى بشكل عام إلا في مناطق زراعة الأشجار . قد تنتقل هذه الأغنية وتغنى في مناطق أخرى، ولكن يبقى ذلك استثناء.

وجدت الأشجار المثمرة منذ أزمان سحيقة لا نستطيع تحديدها بدقة، ولم يهتد الإنسان إلى أنها تؤكل إلا بعد مدة مديدة من وجوده على الأرض، ومنذ أن ذاق طعمها وأكلها وانتفع بها بدأ بزرعها وأخذ يغني لها في مواسمها وعند قطافها ، وكثيرة هي الأشجار المثمرة التي غني لها، ومنها التين والعنب والزيتون والتوت بكل أنواعه والسفرجل والتفاح والإجاص والدراق والرمان والمشمش وغيرها. والقطاف هو جمع الفاكهة بواسطة اليد . ويدعى القطاف (حواشاً) في بعض المناطق، رغم أن الحواش اصطلاح يقتصر



على الخضرة فقط فنقول مثلاً: نحن نحوش الباذنجان.

وأغنية القطاف تأخذ الطابع الجماعي في بعض الأحيان وأحياناً أخرى الطابع الفردي، وهي مرتبطة بنضوج الفاكهة التي يغنى لها وموسمها الأساسي الصيف والخريف وأواخر الخريف. وتغنى في البساتين والرياض علماً بأنها قد تغنى أحياناً في البيوت ومواسم الأعياد، وفي بعض أغاني الأطفال.

تغنى أغاني القطاف من قبل الصبايا والشباب وأحياناً يشارك في الغناء كبار السن والأطفال.

ولأغنية القطاف أهداف معينة ترمي إليها، ومن أهمها تحميس القاطفين أثناء العمل، والصبر على العناء، والتعب والتسابق فيما بينهم على أولوية الإنتاج.

وتحمل أغنية القطاف في طياتها ذاكرة الإنسان، وتاريخه وجدلية علاقاته اليومية إضافة إلى الهموم اليومية، والأحلام، والآمال التي ينتظرها، ثم الآلام التي تمر به، وتحمل أيضاً بعض عاداته، وتقاليده، ومعتقداته، وتدل أحياناً على أفراد معنيين لهم مكانتهم في زمن ما، وتحمل أسماءً لأماكن معروفة تثبتها في الذاكرة الشعبية، ثم تؤكد على بعض المصطلحات والكنايات الشعبية التي كانت تستخدم في وقت ما.

وتتصف أغنية القطاف بالطول والامتداد واللحن المديد المتتابع وذلك حسب حركة القطاف، وحركات الجسم المحددة بالمكان.

وتحولت هذه الأغنية إلى أغنية تغنى في الأعراس الشعبية خاصة في

أعراس النساء. وتغنى في منطقة الزبداني أكثر من غيرها من مناطق ريف دمشق.

وفيما يلي نماذج من أغنية القطاف من شتى الثمار المشهورة في بلادنا:

هـزّاً يـا تـوّاتْ هـزّاً
تفاحْ الشام حلو والو لذّةْ
هـزّاً يـا تـوّاتْ هـزّاً
يا توتْ الشام حامضْ والو لذةْ
هـزّاً يـا تـوّاتْ هـزّاً
يا توتْ الشام طعمته مَزّةْ
هزّاً يا جُـمـيـزْ هـزّاً
يا توتْ الشام حامضْ والو لذّةْ
ما قلتلكْ يا وَلدْ يا شامي
قيمْ ايدكْ مِنْ على حزامي
اخواتي عشرةْ قدامي
بيقتلوكْ ما يُهنشْ عليّا
ما قلتلكْ يا وَلدْ يامصري
قيمْ ايدكْ مِنْ على خصري
اخواتي عشرةْ بقصري
بيقتلوكْ ما يُهنشْ عليّا
ما قلتلكْ يا وَلدْ يا سعودي
قيمْ ايدكْ مِنْ على جعودي (٧)
اخواتي عشرةْ أسودْ
بيقتلوكْ ما يُهنشْ عليّا

أغنية قطاف تغنى في كل المحافظات السورية التي تجود فيها زراعة التوت. والتوت يقطف بواسطة اليد، أو الهز باليد، أو بالعود. وهي أغنية عذبة لطيفة تغنى بشكل جماعي، والجميز المذكور في الأغنية هو هزاز التوت، أما التوت في الأغنية فهو حلو.

هزْ التوتة يا توّاتْ
توتكْ حامِضْ ياتوّاتْ
هزْ التوتة يا توّاتْ
توتكْ حلوْ ياتوّاتْ
هزْ التوتة صبحية
هزْ التوتة مَسَوية
وهزْها شوية شوية
وعلى الشرشف ياتوّاتْ
خَلي العَنْبوسْ مبرِدْ
والخدْ أبيضْ وموردْ
يا توّاتْ لا تتردد
وهزْ التوتة ياتوّاتْ

العنبوس هو واحد العنابيس وواحد التوت.

الأغنية شفافة رقيقة فيها الحنان، والتورية عن الحبيب، وجمال الحبيبة. نتلمس فيها جمالية كيفية هز التوت. وقد تحولت هذه الأغنية إلى أغنية أطفال بفعل الزمن.

يا برتقالْ المستوي
قلبي لغيركْ ما هوي
يا برتقالْ المستوي
قلبي لغيركْ ما هوي
يا ماوردي ويا مدورْ
ويا منقشْ ويا مصورْ
ورقكْ أخضرْ يا منورْ
غصنكْ على أملو لوي(8)
قمارْ قمارْ على الشجرةْ
يا عيني ما أحلى هالغرةْ
يا أغلى من أيا درةْ
وشرشكْ من النبعة روي
يا برتقالْ يا بو صُرةْ
حزكْ نهيانْ بالمرةْ(9)
مديتْ ايدي على الجمرةْ
قامْ رقصْ غصنكْ وغوي
يا برتقالْ المستوي
يا برتقالْ المستوي
قلبي لغيركْ ما هوي
يا برتقالْ المستوي
قلبي لغيركْ ما هوي

أغنية قطاف للبرتقال، تصف ألوانه، ولون ورقه وحالة نضجه، ثم تصف حالة الحبيب المشابهة في رقة وعذوبة، وتورية وشفافية. تغنى هذه الأغنية في مناطق الساحل وبعض المحافظات التي يزرع فيها البرتقال، وتغنى في بعض مناطق ريف دمشق. وقد تحولت إلى أغنية تغنى في الأعراس الشعبية بفعل الزمن.

تدلل يا سفرجلْ وتدللْ
يا صيفي يا شتوي يا مدللْ
نوركْ بقلبي غلغلْ
نوركْ بروحي غلغلْ
سفرجل نقي سفرجل بهي
سفرجلْ على غصنو نهيْ(10)
اللّه يدوقو للمشتهي
يا صيفي يا شتوي يا مدللْ
سفرجلْ يا ضاوي ويا غاوي
والقلبْ على حبكْ ناوي

يا ريتْ تدلني شو ساوي

وأنا بحبكْ يا سفرجلْ

تدللْ يا سفرجلْ وتدللْ

يا صيفي يا شتوي يا مدللْ

غناء جميل فيه رهافة السفرجل والصيف، ورهافة الحب. يحمل حلاوة ونكهة، وطعم السفرجل وروحه. نتعرف من خلاله على غنج السفرجل ودلاله وتدلله وحالات نضجه.

يا شجرةْ التفاحْ هبي هبايبو

يا ريحة التفاحْ ريحة ذوايبو(١١)

يا شجرةْ التفاحْ شو حملكْ تفاحْ

قلبْ العَزَبْ نواحْ مدري شو صايبو

يا شجرةْ التفاحْ يا ماحلى التفاحْ

والهيل والتفاحْ ريحة ذوايبو

يا شجرةْ التفاحْ يا زينة الرواحْ

خلي العَزَبْ يرتاح وثقلْ طلايبو

يا شجرةْ التفاح يا اللهْ الغدا روحْ(١٢)

نَظرْ العَزَبْ سواحْ ما حَدا نايبو

يا شجرةْ التفاح كلّ الحياة أفراحْ

بسْ الغَزَبْ سواحْ ما حَدا نايبو

وأثناء قطف التفاح يمكن أن نجد في بعض التفاحات دودة ما، وتسمى دودة التفاح، فيمسك ولد هذه الدودة حينها تمد من جسمها خيطاً فيأخذ الولد الخيط ويلوح بها في الهواء، وهنا تغنى أغنية أصبحت من تراث أغاني الأطفال في الزبداني وهذه هي الأغنية:

اغزل حرير اغزل كتان

اغزل طواقي لبنت السلطان

غني حكايا كان يا ماكان

وهكذا يجتمع الأطفال حول القاطفين ويستمرون في الغناء وينقلون الدودة من يد إلى يد حتى تقع من الخيط.

تدل هذه الأغنية على حالة الدودة وخيطها المغزول، وعلى بعض الأحلام، وعلى الأماني الجميلة. وهذه الدودة لا توجد إلا في التفاح السكري.

يا شجرةْ التفاحْ هبتْ هبايبو

والهيل والتفاحْ ريحة ذوايبو

يا شجرةْ التفاحْ شو حملكْ تفاحْ

قلبْ العَزَبْ نواحْ مدري شو صايبو(١٣)

أغنية قطاف جميلة فيها علاقات

ملأى بالشفافية والرقة بين الأعزب وحالاته، وأفراحه، وحبه وأشواقه، فيها حوارات رقيقة بين شجرة التفاح والقاطفين من الصبايا والشباب. وهذه الأغنية من أحلى أغاني القطاف في موسم التفاح.

وها لتفاح التشريني

حلو وحامض يا عيني

وها لتفاح وها لتفاح

ريحة جنة بتنشيني

ويا تفاح ويا تفاح

يا أحلى من سكر فاح

كول بقشرو وكون مرتاح

بدوقو[١٤] مرة بتيرويني

خد أبيض وخد أحمر

وأنا بحبو بتمرمر

وبقلبي أنا عمر

شوقو كتير بيكويني

كول سكري[١٥] وكول درشاوي

وكول فاطمي وكول ريحاوي

وكول فضي انكنك ناوي

وحلو وحامض يا عيني

وها لتفاح التشريني

حلو وحامض يا عيني

أغنية قطاف شفافة ملأى بالألحان الرقيقة تتميز عن غيرها بذكر أسماء أنواع من التفاح لم نعد نراها الآن، وكأنها انقرضت كالتفاح الدرشاوي والفاطمي، والفضي وأبي ريحة.

وتحكي الأغنية عن طيب طعم التفاح، وجمال لونه، وتؤكد على التفاح السكري.[١٥]

عالفول الصيداوي

حركشني[١٦] ورماني

جيت أنا لشمو

حركشني ورماني

وتفاح على لمو[١٧]

بطبطب[١٨] ولمو[١٩]

جيت أنا لضمو

تحركشني ورماني

والخوخ على لمو

بطبطب ولمو

جيت أنا لشمو

تحركشني ورماني

ودراق على لمو

بطبطب ولمو

جيت أنا لرمّو[٢٠]

تحركشني ورماني

أغنية ملأى بجماليات عالية وشاعرية. كلمات لطيفة ولحنها شعبي فيه وجد وحنان. تحمل خلفيات إنسانية، وفيها أسماء فواكه عديدة كالتفاح، والدراق، والخوخ، واسم الفول من الخضار. تحولت هذه الأغنية بفعل الزمن وكي تحفظ أيضاً إلى أغنية تغنى في الأعراس خاصة أعراس النساء. تغنى في الزبداني وهي من الأغاني الجميلة. وقد حفظت لنا في ثناياها بعض الكلمات القديمة شبه المندثرة حتى في عاميتنا مثل كلمة (رَمّ) بمعنى أكل.

لا تزال أغنية القطاف تعيش بيننا ولا زلنا نسمع صدى ترددها في البساتين والرياض ولا نزال ننتشي عند سماعها. وقد عاشت أغنية القطاف بيننا لاستمرار مناخ القطاف ووجود الثمار والفواكه. رغم أنه بدأ القطاف الآلي لبعض الثمار وهذا مما يقلل من أهمية هذه الأغنية.

هوامش:

- راويات أغاني القطاف:

١ - حسنا ثابت:

من بلدة الزبداني توفيت عن عمر ناهز السابعة والتسعين سنة، وعاشت طوال عمرها في الزبداني.

وقد روت الأغاني التالية:

- هزّا ياتوات هزّا
- هز التوتة يا توات
- عالفول الصيداوي

٢ - فاطمة رمضان:

من بلدة الزبداني توفيت عن عمر ناهز الثامنة والثمانين سنة، وعاشت طوال عمرها في الزبداني.

وقد روت الأغاني التالية:

- يا برتقال المستوي
- تدلل يا سفرجل وتدلل

٢ - بدرية فياض:

من بلدة الزبداني توفيت عن عمر ناهز الخامسة والثمانين سنة، وعاشت طوال عمرها في المدينة المذكورة.

وقد روت الأغاني التالية:

- يا شجرة التفاح
- وهالتفاح التشريني

حواشي

(١) الحواش : هو لغة في القطاف في منطقة الزبداني ووادي بردى والحواش يقال في جمع الخضراوات.

(٢) قطاف الجوز يدعى الفرط أو الفراط في كل ريف دمشق حيث إن الجوز لا يقطف باليد.

(٣) أغاني السليقة: تغنى عندما يسلق القمح أي يغلى بالماء على النار في الخلقين كي يتحول إلى البرغل.

(٤) أغاني الجرش: تغنى عندما تجرش الحبوب أي تنعم بواسطة الجاروشة.

(٥) أغاني التسليق: تغنى عندما تجمع السليقة وهي الخضار البرية التي تؤكل في الربيع كالخبيزة والهندباء والعكوب وغيرها.

(٦) النكاش أو النكاشة: هو قلب التراب في البساتين التي تزرع بالخضرة.

(٧) جعودي: ضغائري.

(٨) لوي: مال

(٩) بالمرّة: أبدا وهي للنفي.

(١٠) نهي: أي ناضج.

(١١) ذوايبو : ذوائبه.

(١٢) روحّ: أي اقترب

(١٣) هذه الأغنية غنيتها في صغري مع غيري من الأطفال.

(١٤)بدوقو - أذوقه.

(١٥) السكري والدرشاوي والفاطمي والريحاوي والفضي- كلها أسماء لبعض أنواع التفاح الزبداني الشهير.

(١٦) حركشني: تحرش بي.

(١٧) أُمو : أي أمه.

(١٨) بطبطب: يقع تحت الشجرة.

(١٩) لُمّو: لمّه وأجمعه.

(٢٠) لَرمّو: أي أكله.

❖ ❖ ❖

آفـــاق المعـرفـة

٢٥٦

حفنة من النهر الخالد
(تأملات في شعر ميخائيل نعيمة)

إبراهيم مشارة(*)

يعتبر الأديب والكاتب والناقد والشاعر اللبناني ميخائيل نعيمة حالة فريدة في دنيا الأدب والثقافة العربية الحديثة ليس لغزارة إنتاجه فحسب، وإنما لعوامل شتى جعلت منه مثالاً نادرًا للأديب الفذ والمثقف الواعي والشاعر الحي الوجدان والإنسان الطافح بالمودة والتسامح والإخاء ولكأنه وعى في صدر شبابه مقولة أبي حيان التوحيدي: «الإنسان أشكل عليه الإنسان» فاستبطن ذاته ونزل إلى قرارة نفسه بمبضع الفكر والضمير فاستأصل منها بذور الأنانية والحسد والشره المادي والغرور والكبرياء الزائف،

(*) باحث من سورية

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

وتعهد فيها بذور التضحية والشرف وصدق القول والفعل والتواضع والزهد في متاع الدنيا فأينعت تلك البذور دوحة استظل بها في صحراء الحياة القاحلة ودعا إلى ذلك الظل من تاقت نفسه إلى الحقيقة والجمال وكمال الخلق.

وفي حياة الأستاذ ميخائيل نعيمة هدوء وسلاسة وانسياب تلقائي فهو أشبه بالنهر يجري إلى المصب بلا ضوضاء ولاتيه، وقد أدرك مصبه منذ فجر شبابه، إنه مصب الوجود حيث تتوحد الموجودات وتتناغم فتكون وحدة في كثرة ولونا موحداً في أطياف شتى وحياة واحدة في حيوات متعددة وما الإنسان والدودة والحجر والورق إلا مظاهر للوجود الواحد الحي الفاعل.

وبلا شك فمولده في بلد الأديان والتسامح (بسكنتا) بلبنان ودراسته في الناصرة ثم في روسيا القيصرية وأخيراً في أمريكا كانت تلك الرحلة منافذاً للروح والعقل والضمير حررته من عصبية الدين والقومية الرعناء بلا رقيب من الفكر والشعور وأدخلته في رحاب الإنسانية الخالدة فجاء أدبه صورة لفكره ولوجدانه بلا تزويق أو أصباغ فهو الأديب المسؤول والشاعر الهامس على حد وصف أستاذنا الدكتور محمد مندور لجماعته، ليس في حياته الخصام والنقد الجارح والكلام النابي على عادة كتابنا في ذلك العهد أو ليس هو القائل: «عجبت لمن يغسل وجهه كل يوم ولا يغسل قلبه مرة في السنة»؟ بلى وأهميته الشعرية تكمن في تحرير الشعر العربي من الخطابية والحماسة الزائفة والرياء الماكر.

صحيح ففي النصف الأول من القرن العشرين ظهرت مدارس شعرية جددت الشعر العربي شكلاً ومضمونا وتخلت عن طرائقه القديمة وقصرته على الوجدان وهموم الحياة الحديثة فجماعة أبولو وجماعة الديوان ولفيف آخر من الشعراء حقق هذا الإنجاز.

أما النتاج الشعري لجماعة أبولو فغلبت عليه الثنائية الحزينة وكثر فيه النحيب وطغت عليه السوداوية والإندفاع الصارخ وأما النتاج الشعري لجماعة الديوان - وأخص العقاد بالتحديد- فجاء في معظمه فلسفة وعمارة منطقية، وغير هاتين المدرستين ممن جرى مجرى حافظ وشوقي فوقع بين مطرقة التصنع والتحذلق البياني وسندان المناسبات.

أما شعر ميخائيل نعيمة فقد تخلص من هذا كله كان كالنهل أو كانت نفسه غوراً مسها بعصاه فانبجست منها عيون رقراقة سلسة تغذي العقل والوجدان توحي إليك كلماتها دون أن ينضب معينها ويهمس لك شاعرها في أذنك حتى يكون قريباً من



وجدانك وقلبك دون أن تذهب الكلمات أدراج الرياح إن اعتلى المنابر.

اقرأ معي هذا المقطع من قصيدته «أخي» تجده يقول:

أخي إن ضج بعد الحرب غربي بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتا مثلي بقلب خاشع دام
لنبكي حظ موتانا.

فهذا المقطع يستعلي على المنابر ويتجافى عن المجامع، لا تجد فيه أثرًا للخطابية إنه مقطع يخلو فيه الإنسان إلى نفسه ويقرؤه لنفسه يغذي به وجدانه وعقله، وفي هذا المقطع دلائل شتى لعل أهمها منزعها الإنساني المتجلي في كلمة «أخي» ونزوعها السلمي وعهدنا بشعرائنا القدامى يتحمسون لساحات الوغى ويهيبون بالمهند والرديني وقراع الكتائب.

إنه شعر يلج من الأذن ليستقر في القلب فيغير مابه وليس بالشعر الذي يردد في المناسبات بالتفخيم ومد الصوت فيلج من الأذن الأولى ليخرج من الأذن الثانية وفي قصيدته «صدى الجراس» هنا نقبض على الخصائص الفنية التي تميز شعر ميخائيل نعيمة فالتصنع والتكلف وانتقاء اللفظ البراق والتفتيش في لسان العرب والقاموس المحيط عن اللفظ الدال على الملكة اللغوية أوكد الذهن في البحث عن استعارات رائعة أو تشبيهات غير مسبوقة والنزوع إلى الأبحر الطويلة النفس (الطويل، الكامل، البسيط) وحشد الشعر بالإحالات العلمية والفلسفية ليست من الخصائص الفنية لشعره.

فالشعر عنده سليقة والسليقة بنت الطبيعة والطبيعة أطياف وأحياء ومشاعر وأفكار قد إقرا معي هذا المقطع من قصيدته «صدى الأجراس» لتقع على صحة هذا الرأي:.

بالأمس جلست وأفكاري
سرحت تستفسر آثاري
وتروود الحاضر والماضي
أملا أن تدرك أسراري
وآفاق الشك وأنصاره
آلام العيش وأوزاره
بالله شكوكي خلني
وحدي ذا الصوت يناديني
ذا صوت صباي يردده
الوادي وشواهق صنيني
العالم مملكتي وأنا
سلطان العالم والدهر
الزهر يعطر أنفاسي
والزهر يولد في رأسي
أشباحا راقصة لخرير
الماء وصوت الأجراس
ما بال سكينتي اضطربت
وجحافل أشباحي هربت
قد عاد الشك وأنصاره
آلام العيش وأوزاره

وقد تصرفنا في هذه القصيدة الطويلة لندلل على صحة رأينا في شعره إنه الشعر الهادئ الذي يجد مصبه في وجدان القارئ لا في أذن السامع والشاعر هنا يتعبد في محراب الطبيعة بفرح طفولي ويستذكر شوامخ صنين ويعابث الزهر ويناغي النهر لولا تباريح الشك وتصاريف الحياة ونكد الفكر. وقد كان شعرنا العربي بحاجة إلى هذا النوع من الشعر -شعر القلب والعقل- شعر الاندغام في الطبيعة والوجدان، فتصير الطبيعة والشاعر واحدًا بعد أن كانت موضوعاً.

فميخائيل نعيمة ليس الشعر عنده معرفة (أي علما) وليس الشاعر هو الذي يعدد لك الأشياء ويتلاعب بتشبيهاتها، ويقول لك ما هو ذلك الشيء بل الشعر عنده قبسة من نور الوجود ورشفة من محيط الحياة وحبل سري موصول بمشيمة الكون يحس بها من خلاله قارئ شعره بإنسانيته تفيض على الوجود وبأخوته حتى للدودة وقد خاطبها مرة في إحدى قصائده بـ«يا أختاه».

وما زلت أذكر أيام الصبا وأيام الدراسة الابتدائية حين كنا تلامذة في الصفوف الابتدائية كيف كنا نحفظ قصيدته «لست أخشى» ونرددها في الأزقة بل ويرددها كل لنفسه وأنا واحد منهم.

كيف استطاع هذا الرجل أن ينفذ إلى قلب الطفولة العميق الغامض وإلى نفسها العجيبة المتقلبة فتأبى الطفولة أن تنسى تلك القصيدة التي منها هذه الأبيات؟:

سقف بيتي حديد
ركن بيتي حجر
فاعصفي يا رياح
وانتحب يا شجر
واسبحي يا غيوم
واهطلي بالمطر
واقصفي يا رعود
لست أخشى خطر
من سراجي الضئيل
أستمد البصر
كلما الليل طال
والظلام انتشر
وإذا الفجر مات
والنهار انتحر
فاختفي يا نجوم
وانطفئ يا قمر
باب قلبي حصين
من صنوف الكدر
وازحفي يا نحوس
بالشقا والضجر
لست أخشى العذاب
لست أخشى الضرر
وحليفي القضاء
ورفيقي القدر

وقد استخدم الشاعر مجزوء المحدث دون خبن «فاعلن» المخبونة وجوبا والشاعر معروف باستخدامه الأبحر النادرة لأنها تحقق مآربه في التجديد.

فلما كبرنا واتسعت مداركنا ودرسنا نظريات الفن والشعر وألممنا بالمذاهب الأدبية وبمستويات الدلالة وحفظنا مئات القصائد القديمة والمحدثة أدركنا ما في هذه القصيدة من جمال فني، ففي عهد الطفولة الغض فهمنا مظاهر الطبيعة على حقيقتها المطر، الليل، الفجر، القمر، ركن البيت سقف البيت، وهذه الدلالات تناسب عهد الطفولة، وأما دلالاتها الأخرى فهي فلسفية عميقة إنها الحلولية الكونية، حيث تتماهى ذات الشاعر مع الموجودات الموحدة في كثرتها فتستمد من ذلك الوجود السكينة والوداعة والرضا بالقدر وتتنعم بإنسانيتها الواعية الخلاقة بلا كبرياء أو جبروت زائف إنها النهر يجري منسابا ثابت الخطا إلى مصب الوجود العظيم.

لهذا نفهم لماذا أعرض ميخائيل نعيمة عن الزواج والنسل والإغراق في المتع الحسية وتعبد في «الشخروب» فلقد وجد هناك بهجة الروح وسلوى الخاطر وتناغمت خفقات قلبه مع حفيف الشجر وانسجمت أنفاسه مع خرير الماء، وجاء شعره تعبيراً عن هذا الموقف الفذ والحالة الإنسانية الفريدة التي أضافت إلى شعرنا ما كان ينقصه وسدت ثغرة كان من حق الغير أن يعتبرها مثلبة ونقيصة في أدبنا فتحية إلى ناسك «الشخروب» في رقدته الأبدية ولنا في شعره الغذاء للروح والفرح الطفولي والموقف الصوفي النبيل.

آفـــاق المعرفـــة

٢٦١

مكانة العقلانية في الثقافة العربية

تامر سفر (*)

لقد امتزجت خطوط التجربة الفلسفية العقلية في الإسلام بخطوط التجربة الكلامية في القرن الثامن الميلادي ونشأ عن هذا المزج الطبيعي لقاء خصب بين العقل الاعتزالي خاصة وبين النظر الفلسفي العقلي، تجلى أحسن ما تجلى لدى الكندي، فيلسوف العرب، وأول الفلاسفة المسلمين بالمعنى الدقيق، وقد أعقبه في مشرق البلاد الإسلامية الفيلسوف الفارابي، أو المعلم الثاني، ثم جاء الشيخ الرئيس ابن سينا فبلغت الفلسفة العقلية به أوج ازدهارها

* ناقد وأديب سوري.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

في الشرق.[١] وقد أخذ العقل عند العرب جملة من المعاني، فعقل الشيء، معناه فهمه وتدبره، وعقل فلان من الناس، معناه عرف الخطأ الذي كان عليه، والعاقل هو المدرك الفاهم الحكيم، والعقول هو المدرك الفاهم للأمور، والعقل كما هو مبين في التراث العربي يقال على أنحاء كثيرة: منها الشيء الذي يقول به الجمهور في الإنسان إنه عاقل، ومنها كذلك الذي يردده المتكلمون على ألسنتهم فيقولون:

هذا ما يوجبه العقل أو ينفيه العقل.[٢]

وقد مجد العرب العقل كثيراً، ففي كتاب- الطب الروحاني- لأبي بكر ابن زكريا الرازي، يتجلى مفهوم العقل ومدحه ومكانته «إن الباري عز اسمه إنما أعطانا العقل وحبانا به لننال ونبلغ به من المنافع العاجلة والآجلة غاية ما في جوهر مثلنا نيله وبلوغه، وأنه أعظم نعم الله عندنا، وأنفع الأشياء لنا وأجداها علينا. فحقيق أن لا نحطه عن رتبته ولا ننزل من درجته، ولا نجعله وهو الحاكم محكوماً عليه، ولا وهو الزمام مزموماً، ولا وهو المتبوع تابعاً. بل نرجع في الأمور إليه، ونعتبرها به، ونعتمد فيها عليه، فإنا إذا فعلنا ذلك صفا لنا غاية صفائه، وبلغ بنا نهاية قصد بلوغنا به، وكنا سعداء بما وهب الله منه ومنّ علينا به..»[٣]. ولقد بلغ تمجيد العرب للعقل حداً دفعهم إلى القول: «إن الله عقل... ولما كان الله عقلاً فالذي يصدر عنه عقل...»، وذلك وفق نظرية الفيض لابن سينا الذي يقول بأن الله عقل، وهو المصدر لجميع العقول، ومن علماء العرب من جعل العقل هو الطريق الموصل إلى الملكوت الأعلى، ويرى الفارابي أن الدين والفلسفة لا تتناقضان وليس بينهما من اختلافات، ذلك لأنهما تتفرعان من أصل واحد، يحوي المعرفة والحق والحياة وهو العقل الفعّال...». وهذا العقل الفعّال هو المنهل الذي ينهل منه الفلاسفة والأنبياء، وإذا كان المصدر واحداً، فالفلسفة واحدة والدين واحد.[٤] ودعا المعري إلى تحكيم العقل في كل شيء وإلى طاعته ففي ذلك الرحمة والخير، وفي رأيه أن الخيرلا يكون خيراً حقيقياً إلا إذا كان خاضعاً لحكم العقل، ومنها قوله:

والعقل كالبحر ما غيضت غواربه
شيئاً ومنه بنو الأيام تغترف[٥]

وقد بلغ ابن طفيل درجة جعلته يقول: العقل يستطيع بالاستقراء والتأمل أن يدرك الحقائق العليا إدراكاً تاماً. وأن هذا العقل لا يحتاج إلى شريعة في تثقيفه وتوجيهه. ومن الآراء التي بثها ابن رشد في كتبه يتبين أنه كان يتقيد بالعقل، ولا يسير إلا على هداه، حتى إنه دعا إلى تأويل الإجماع إذا كان الإجماع يخالف العقل...»[٦]. وعن

(ابن عباس) قال رسول الله (ص) «ولكل شيء آلة وعدة وإن آلة المؤمن العقل، ولكل شيء مطية، ومطية المرء العقل، ولكل شيء دعامة ودعامة الدين العقل، ولكل قوم غاية، وغاية العباد العقل، ولكل قوم داع، وداعي العابدين العقل، ولكل تاجر بضاعة، وبضاعة المجتهدين العقل، ولكل أهل بيت قيّم، وقيّم بيوت الصديقين العقل، ولكل خراب عمارة، وعمارة الآخرة العقل، ولكل امرئ عقب ينسب إليه ويذكر به، وعقب الصديقين الذي ينسبون إليه العقل، ويذكرون به العقل، ولكل سفر فسطاط، وفسطاط المؤمنين العقل»[7]. ولقد حمل القرآن الكريم على المقلدين الذي يعطّلون عقولهم، ولا يستعملونها فقال: «إنّ شر الدوابّ عند الله الصم البكم الذين لا يعقلون»[8]. وفي القرآن دعوة إلى الخروج على التقاليد البالية والثورة على المقلدين بغير إدراك وعلم. قال تعالى: «وإذا قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله وإلى الرسول، قالوا حسبنا ما وجدنا عليه آباءنا أولوا كان آباؤهم لا يعلمون شيئاً ولا يهتدون»[9]. هذا بالإضافة إلى كثير من الآيات التي



تؤكد دور العقل ومكانته، والتي وردت في القرآن الكريم بهذه الجوامع: «بل أكثرهم لا يعقلون»[10] «إنما يتذكر أولوا الألباب»[11]. ولقد مجد الإسلام الحرية العقلية، قال تعالى: «لا إكراه في الدين، قد تبين الرشد من الغيّ»[12] «وقل الحق من ربكم، فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر»[13] وبهذا أطلق القرآن حرية النظر، وسجل على الملتزمين إثم ما يفعلون. وجعل رسول الله (ص) مبلّغاً ومذكراً لا مسيطراً ومهيمناً «فذكّر إنما أنت مذكّر،

لست عليهم بمسيطر»[١٤]. أما في الفكر الكلامي فإن مفهوم العقل عند المعتزلة يرتدي لدى المعتزلة عامة، والنظّام خاصة، والجاحظ، وإخوان الصفا، حلة انتقادية واعية شاملة. فالمعتزلة يؤمنون بالعقل إيماناً شديداً، ويطلقون له العنان في نقض السنّة والأحاديث وأعمال الصحابة وآراء الفقهاء والمفسرين، كما ينتقدون العامة وعاداتهم وخرافاتهم وتطيّرهم، والعلماء بمزالقهم وأخطائهم، ويعتمدون البحث العلمي المبني على الشك والتجربة، وإلى المعاينة في مجال المعرفة الحسية الاختبارية، وإلى العقل الذي يتفحصها، ويصحح أخطاءها عند الاقتضاء، ويحدد قيمتها في جميع الأحوال. يقول النظّام: «فلا تذهب إلى ما تريك العين، واذهب إلى ما يريك العقل. وللأمور حكمان: حكم ظاهر للحواس، وحكم باطن للعقول، والعقل هو الحجة»[١٥]. ولقد كان المعتزلة دعاة عقيدة، وقادة حرية في الرأي، ومن أعظم المصلحين الدينيين الذين ظهروا في القرن الثاني للهجرة، فقد قالوا: «بسلطان العقل وآمنوا به فأطلقوا له العنان وجعلوه حكماً في كل شيء، وبحثوا على ضوئه في جميع الموضوعات، دينية كانت أو علمية. فالعقل عندهم هو المرجع وهو الأساس»[١٦]. فإذا تحاكموا فإلى العقل، وإذا حاجّوا فبحكم العقل، يقررون ما يرشد العقل في جرأة وإقدام، ويأخذون بالنقل إذا ساير العقل والبرهان العقلي، ويرمونه إذا خالفه وناقضه ولم يحتمل تحليلاً أو تأويلاً. ولقد كان لهم الفضل الكبير في اعزاز العقل وتمجيده وترقيته، وإنهم السابقون إلى تقرير سلطان العقل، وفلسفة الدين، من خلال مناقشتهم لتأكيد مذاهبهم الخمسة القائمة على القول بالتوحيد والعدل والوعد والوعيد، والمنزلة بين المنزلتين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. فلقد وسّع المعتزلة دائرة التفكير، وأكدوا أن الحسن والقبح في الأشياء، ويجب معرفتهما في العقل، وقالوا بسلطان العقل وإرادته وتحرره من سلطان القدر. وقد كانوا ضد من قال بنظرية الجبر، واحترموا الحرية الفردية في الفكر والعمل، وقدّروا المواهب العقلية، وساروا في تفسير القرآن على أساس العقل، وقادهم ذلك إلى عدم الأخذ بالأحاديث التي تغاير أسسهم ومذهبهم، وبرز منهم الكثير من الشخصيات الفكرية كواصل بن عطاء، وعمر بن عبيد، وأبو الهذيل العلاف، والنّظام... وغيرهم ممن أكدوا مكانة العقل ودوره وأبعاده على أساس أنه الأصل[١٧]. ولقد كان واصل بن عطاء السباق ما بين المعتزلة بالقول، على أن الحقيقة تعرف (بحجة العقل)، وأن ثمامة بن أشرس كان أول من قال بتقديم المعرفة العقلية على المعرفة السمعية، لما

عرف عنه من سعة اطلاع على الفلسفة اليونانية وحرية الرأي، حتى أنه رمي بالزندقة وسجن. ولم يكن معاصره أبو الهذيل العلاّف أقل منه اطلاعاً على تلك الفلسفة التي يتم تعريفه للعقل عن تأثيرها في فكره، فالعقل عنده: «منه علم الاضطرار الذي يفرّق به بين نفسه والمخلوقات الأخرى ومنه القوة على اكتساب العلم». ويظهر أن أبا الهذيل العلاف أدرك علاقة العقل بالوعي أو الشعور، فجعل مفهومه يصح على الاثنين من حيث إنه به تعقل الأشياء، وهو في تصوّره للعقل كقوة أقرب إلى الأصول اليونانية المعروفة له» [١٨] أما أبو عثمان الجاحظ، فإلى جانب إثباته قدرة العقل على الفهم، وتجنيب الإنسان ما يضره، يضيف قدرة يمكن أن تسمى (نقدية)، فيقول: «فلا تذهب إلى ما تريك العين، واذهب إلى ما يريك العقل، وللأمور حكمان: ظاهر للحواس وحكم باطن للعقول، والعقل هو الحجة» [١٩] أما القاضي عبد الجبار فيقول: (الشيء يعقل أولاً ثم يحد). [٢٠] وهكذا نستطيع القول إن المعتزلة كانت دعوة للاعتماد على العقل أو النظر العقلي. ولقد انساق المفكرون والمتكلمون في تيار المعتزلة عندما بدؤوا يردّون عليهم، ويحاولون تفنيد أقوالهم. فكان ذلك مجالاً للمفكرين العرب والأوروبيين للاستفادة من فكر المعتزلة، فاقتبسوا في هذا المجال الشيء الكثير منهم في فهم المبادئ القائمة على العقل وتقديس حرية الفكر من أجل التطور والتقدم. أمّا إخوان الصّفا، فيقودهم تفكيرهم العقلي إلى ترك الهوى ومجانبة التعصّب على المذاهب، والتعاون في سبيل الكمال في المعرفة في السلوك وبلوغ السعادة في الدارين «فالهوى الغالب نحو شيء ما، والعجب المفرط من المرء برأي نفسه، والكبر المانع عن قبول الحق، والحسد الدائم للأقران وأبناء الجنس، والحرص الشديد على طلب الشهوات، والعجلة في الأمور والبغض والعداوة عند الحكومة، والخصومات وحب الرئاسة من غير استحقاق». [٢١] كل ذلك وأضرابه آفات عارضة على العقل تفسده، فيتبع فساده فساد الآراء والمعتقدات التي لا يقرها العقل السليم، ولا يستسيغها المنطق الصحيح. لقد كان الباعث الأول الذي دعاهم إلى التآلف والتصافي والعمل هو «إنّ الشريعة قد دنست بالجهالات واختلطت بالضلالات، ولا سبيل إلى غسلها وتطهيرها إلا بالفلسفة وذلك لأنها حاوية إلى الحكمة الاعتقادية والمصلحة الاجتهادية». [٢٢] ويحاولون درس الطرق التي يبلغ بها الإنسان إدراك المعقولات، فيرون أنها على «ثلاثة أنواع، إحداها طريق

الحواس الخمس، وهو أبسطها، ويشترك فيه عامة الناس والحيوان، ويتميز به الأطفال في طورهم الأول، وثانيهما: طريق العقل وهو يختص بالإنسان، ويكون عند البلوغ، وثالثها طريق البرهان؛ ويتفرّد به قوم من العلماء دون غيرهم من الناس، ولا تتم هذه المعرفة إلا بعد النظر في الرياضيات والهندسة والمنطق. والنفس التي تتوصل إلى إدراك المعقولات بالبرهان المنطقي تصبو وتكمل، وتتميز بالفضائل وتنمو بالحكمة، وتضيء بالمعارف وتعلو إلى اشتياق الأمور الخالدة، والنظر في العلوم الإلهية، والمذاهب الروحانية، متشبّهة في ذلك بجوهرها الكلي، والذي هو الله «العقل الكلي» [٢٣]. ولا ريب في أن الغزالي حجة الإسلام، واحد من كبار ممثلي الفكر الديني «يمتاز على غيره من علماء الكلام في أنه قرّب الدين ولم ينزل به، بل استطاع بما أوتي من قوة العارضة وصفاء التفكير وسعة الاطلاع أن يرفع الإيمان من حضيض السذاجة إلى قوة التفكير العالي، مما جعل المفكرين في الشرق والغرب يرون فيه المثل الأعلى للتفكير الإلهي، والنور المبرّد لروح الشك والتشاؤم... فلقد زين الله الإنسان بالعقل، وكرّمه بالنفس الناطقة، ولكن شرف الإنسان بالنطق وتلفه أيضاً بالنطق «وإن كبر أسره، وعظم قدره، وارتفع شأنه، ولاح برهانه، واستوى بنيانه، وعلت أركانه، صفة النفس الإنسانية، ووصف العقل البشري إذ ليس هو إلا عبارة النفس الإنسانية، والنفس الإنسانية جوهرة حية عالمه فعالة، داركة علامة.[٢٤] أما العقل عند الفلاسفة العرب فقد كانت مهمته البحث عن الحقيقة التي لا تتغير بتغيير الملل و الأديان، مستندين في البحث عن هذه الحقيقة على علوم المنطق، فالعلوم العقلية غير مختصة بملة، لأنها موجودة في النوع الإنساني منذ عمران الخليقة، وتسمّى هذه العلوم الفلسفة والحكمة، على حد تعبير ابن خلدون الذي أعلن بطلان الفلسفة، وفساد منتحلها، لكنه لم ينكر دور العقل، ولا أغفل العلوم العقلية التي هي في نظره «طبيعية للإنسان من حيث إنه فكر»[٢٥]، وابن خلدون مفكر متّزن، فقد حارب الكيمياء وحارب التنجيم، بالأدلة العقلية.. ويرى في العقل «أنه من نعم الله، ميّز به الإنسان على المخلوقات، وأن الإنسان يستطيع أن يستفيد من تلك السفن الثابتة في جلب المنافع، ودفع المضار في حياته الشخصية، وفي تقرير سياسة عقلية»[٢٦]. من هنا نقول إن ابن خلدون من الذين يعتمدون العقل ويثق به، ولكن إلى حد، إذ لا يسترسل في الاعتماد على العقل استرسالاً كلياً. أما الكندي: فقد كان منصرفاً إلى جدّ الحياة، عاكفاً على الحكمة، وهو ذو روح علمي صحيح، أبعده

عن الغرور، وجعله يرى الإنسان العاقل مهما يبلغ في العلم، فهو لا يزال مقصراً، وعليه أن يبقى عاملاً على مواصلة البحث والتحصيل، وقد قال في هذا الشأن: «العاقل من يظن أن فوق علمه علماً، فهو أبدًا يتواضع لتلك الزيادة، والجاهل يظن أنه تناهى فتمقته النفوس لذلك»[٢٧]. والكندي مخلص للحقيقة، يقدس الحق ويرى « في معرفة الحق كمال الإنسان، ولأن غرض الفيلسوف في علمه، إصابة الحق، وفي عمله، العمل بالحق... وينبغي أن لا نستحي من الحق واقتناء الحق من أين أتى، وإن أتى من الأجناس القاصية عنا، والأمم المباينة لنا، فإنه لاشيء أولى بطالب الحق من الحق، ولا أحد بخس بالحق، بل كان يشرفه الحق»[٢٨]. أما الفارابي، فيذهب إلى أن صناعة المنطق تعطي جملة القوانين التي من شأنها أن تقوّم العقل، وتسدد الإنسان نحو طريق الصواب، ونحو الحق في كل ما يمكن أن يغلط فيه من المقولات والقوانين التي تحفظه وتحوطه من الخطأ والزلل والغلط في المقولات، والقوانين التي يمتحن بها في المقولات، ما ليس يؤمن أن يكون قد غلط فيه غالط، وإن الله في نظر الفارابي «واجب الوجود، مصدر كل كون، وعن وجوده الواجب يفيض أولاً وجود هو عينه إحدى الذات، ويسمى العقل الأول، أو العقل المفارق الأول، وهو ممكن الوجود بذاته، واجب الوجود بالله، وعن العقل الأول باعتباره واجب الوجود بغيره، أي (الأول) يفيض عقل ثانٍ وثالث.. هكذا حتى العقل العاشر وتتولد في سياق هذا الفيض العقلي الموصول أجرام الكواكب، ثم أجسام الطبيعة على وجه الأرض، ويأتي دور الجمادات فالنبات فالحيوان فالإنسان. ويتميز الإنسان عن سائر الكائنات المخلوقة بأنه يتوق إلى الرجوع إلى مصدره ليتّحد بالله. وذلك حين يتسامى عن المادة والشهوات»[٢٩]. وفي نظر الفارابي أن المنطق قانون التعبير بلغة العقل الإنساني عند جميع الأمم، وقد تعرض لنظرية المعرفة فاعتبر أنه يمكن وبالمنطق معرفة الآراء، صحيحها وفاسدها، سواء أكانت منا أو من غيرنا، فالدين والفلسفة في نظر الفارابي لا يتناقضان، وليس بينهما من اختلافات جوهرية، ذلك لأنهما يتفرعان من أصل واحد، يحوي المعرفة والحق والحياة- هو العقل الفعّال «الذي هو فعّال دائماً والمحقق تحققاً تاماً وهو الله..»[٣٠] ويوضح الفارابي في كتابه (آراء أهل المدينة الفاضلة) مذهبه الفلسفي، ويبين قواعد وأصولاً تتصل بالمجتمعات والأمم على أنها جسد واحد لا تستقيم إلا بالتعاون والتضامن وتوزيع الأعمال وتنسيقها على أساس الاستعدادات والمواهب والقابليات.

وإن الدولة لا تتقدم، ولا تسير نحو السعادة قدماً إذا لم يكن على رأسها الحكماء، والفلاسفة المعروفون بكمال العقل وقوة الإدراك وقوة الخيال، وقد شبّه الفارابي التعاون بين أهل مدينته الفاضلة، بالبدن التام الصحيح الذي تتعاون أعضاؤه كلها وفيها رئيس هو القلب، حتى تنتهي إلى أعضاء وخدم فهي مرتبة على شكل هرم، تبدأ بالرئيس وتنتهي بالطبقة التي لا شأن لها، والإنسان لا يصلح أن يكون إلا إذا كان متصلاً بالعقل الفعال، وذلك لأن القوانين العادلة والأفعال الحسنة، هي من وحي العقل الفعّال الذي ينتقل بواسطة الرئيس إلى المدينة، ويتحقق من أجزائها، وإن أول الخصال الإرادية تبدأ بأن يكون الإنسان صاحب حياة طبيعية معدّة كي يصبح عقلاً بالفعل، والإنسان الكامل هو الذي استكمل قواه العقلية، بحيث يصبح عقله مادة وموضوعاً للعقل الفعال»[٣١] ومن هنا يتجلى لنا أن الفارابي كان يؤمن بالكفاح وحياة العمل، ويدعو إلى عدم الانطواء وأن الإنسان يجب أن لا يقف عند العلم والتحصيل، بل يجب أن يتعداهما إلى العلم الكلي حتى يتمكن من القيام بما عليه من تبعات وواجبات هي إصلاح الفرد والجماعة. ولقد كان ابن سينا أميل إلى الناحية العقلية منه إلى الناحية الروحية والتصوفية، فكان يقدس العقل، ويرى فيه أعلى قوى النفس وفي الإنسان عقل عملي «وفعله يظهر التعدد في الطبيعة الإنسانية ظهوراً اعتيادياً، غير أن وحدة العقل تتجلى مباشرة في شعورنا بأنفسنا وإدراكنا لذاتنا إدراكاً خالصاً، والعقل لا يترك قوى النفس الدنيا في مكانها بل هو يرقى بها» [٣٢] ولقد أدى إلى تحطيم القيود التي فرضتها الأجيال على العقل حتى تتم السعادة، فالعقل يتمتع بقوة هائلة تؤهله لإدراك الحقائق الكلية، والتوصل إلى عالم العقول المشرقة والتوصل على ضوئه بالسعادة، فمن الواجب تحرر العقل، وإزالة الموانع عنه حتى يستطيع أن يؤدي عمله على أحسن وجه، ويحقق كماله على أهون سبيل، ليتمكن من تأدية واجبه حراً طليقاً. [٢٣] أما البيروني فقد كان يؤكد على الروح العلمية «وقد كان باحثًا علمياً مخلصاً للحق، نزيهاً، وقد بيّن أن التعصب هو الذي يحول دون تقرير الحق ويطالب في نقد الأمور والجرأة في الرأي»[٣٤] أما ابن حزم الأندلسي، فقد كان له آراء علمية ونظريات فلسفية أهمّها «نظريته في المعرفة التي تعتمد العقل وتتدرج من الحس إلى العقل.. إلى البرهان» [٣٥].

وكل ذلك تأكيد لدور العقل وضرورة تحرره ليبلغ الإنسان كماله. أما ابن باجة فقد بنى فلسفته العقلية على الرياضيات والطبيعيات. فأعطى الفلسفة الإسلامية

روح العلم الصحيح، وسيّرها في طريق جديدة «فالحياة السعيدة لا يمكن نيلها إلا بالرويّة، وتنمية القوى العقلية تنمية خالصة من القيود». [٣٦] وفي رأيه أن الفرد لكي يعيش كما ينبغي، أن يعيش الإنسان على نور العقل وهديه. [٣٧] أمّا ابن طفيل، فقد فضّل طريق العلم على طريق الدين، من حيث أراد أن يبني في قصته (حيّ بن يقظان) أن العقل يستطيع بالاستقرار والتأمل أن يدرك الحقائق العليا إدراكاً تاماً. [٣٨] أمّا ابن رشد، فيعدّ مؤسّس الفكر الحر، فهو جريء ومنطقي حيث امتاز بالنقد، وقد اتفق مع مذاهب الزهد والتصوف، وحارب الآراء الفكرية المخالفة للعقل. وكان كتابه (تهافت التهافت) يؤكد هذه الحقيقة. هذا الكتاب الذي ردّ به على الغزالي في كتابه (تهافت الفلاسفة) حيث حارب الآراء الدينية التي أتى بها الغزالي والتي اعتبرها منافية للمنطق والعقل. ويظهر من كتب ابن رشد أنه كان أقل الفلاسفة تصوّفاً، وأكثرهم تأييداً للعقل، وقد أنكر بعض الآراء الدينية القائلة ببعث الأجسام، وعدّ القول بذلك خرافة، لقد كان مخلصاً للحق إلى أبعد الحدود، يسعى إلى الحقيقة، ويعمل جاداً على الوصول إليها، والأخذ بها دون اعتبار القائل أو الدين، وكان يدعو إلى قبول الآراء الصحيحة سواء جاءت من مسلم أو من غير مسلم. ويحمل ابن رشد على مذهب الفقهاء الذين يقولون إن الخير يكون خيراً لأن الله أمر به، وأن الشر يكون شراً لأن الله نهى عنه، ويخالفهم في هذا كله، ويعلن أن العمل يكون خيراً لنفسه وشراً لنفسه أو ذاته أو بحكم العقل، والعمل الخلقي هو الذي يصدر عن رؤية عقلية. ولابن رشد مذهب في العقل، وقد امتاز به على غيره، وقال فيه قولاً اهتزّ له علماء اللاهوت في القرن الثالث عشر للميلاد، واعتمد في مذهبه هذا على آراء أرسطو في العقل... «لكمال الإنسان الأعلى الذي لا يمكن أن يكون إلا بالدرس والتفكير، والترفع عن الدنايا والشهوات، بعد تكميل العقل المفكر الذي هو في نظره كائن مطلق مستقل كأنه جزء من الكون». [٣٩]

وصفوة القول، إن للعقل وأهميته في الثقافة العربية منزلة رئيسية، وأهمية عظمى، تتجلى بصورها الكثيرة في نشاط دائب موصول، ينساب في مختلف ميادين المعرفة والفكر، من لغة وأدب وفقه وفلسفة وتشريع ودين. وقد كان للعرب النصيب الأوفر في تنمية الوعي العقلي، والسير نحو الصورة الإنسانية الواحدة، متجاوزين بذلك، الفروق والألوان، والقوميّات واللّغات والديانات والفلسفات ابتغاء تحقيق أعلى صورة من التعاون الإنساني، والصداقة البشرية، على أسس العقل، ووحدته، ورفع القيود عنه، والوصول به إلى غاية التحرر التي هي الأساس لتقدم الإنسانية وتطورها.

المراجع والهوامش

١- د. عادل العوا، المذاهب الفلسفية، مطبعة ابن حيان، جامعة دمشق، ١٩٨٧، ص١٢٨.

٢- قدري حافظ طوقان، مقام العقل عند العرب، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص٩.

٣- المرجع نفسه، ص ١٠- ١١.

٤- المرجع نفسه، ص١١.

٥- أبو العلاء المعري، اللزوميات، تقديم: عمر أبو النصر، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٦٩، ص١٧٦.

٦- طوقان، مقام العقل، مرجع سابق، ص١٦.

٧- أندريه لالاند، العقل والمعايير، ترجمة د. عادل العوا، مطبعة الشركة العربية، ١٩٦٦، ص١٦.

٨- سورة الأنفال: ٨، الآية ٢٢.

٩- سورة المائدة: ٥، الآية ١٠٤.

١٠- سورة العنكبوت: ٢٩، الآية ٤٣.

١١- سورة الرعد: ١٣، الآية ١٩.

١٢- سورة البقرة: ٢، الآية ٢٥٦.

١٣- سورة الكهف: ١٨، الآية ٢٩.

١٤- سورة الغاشية: ٨٨، الآية ٢١ و ٢٢.

١٥- لالاند، العقل والمعايير، م/س، ص١٢.

١٦- المصدر السابق، ص١٣.

١٧- أحمد أمين، ضحى الإسلام، الجزء الثالث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١٠، ١٩٦٧، ص٢١- ٦٧.

١٨- حسني زينه، العقل عند المعتزلة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص٢٩. راجع كتاب الأوائل لأبي الهلال العسكري، تأليف بن بنيه، ترجمة عبد الهادي أبو زيد، القاهرة، ١٩٤٦، ص١٢٤. وكتاب نشوء وتطور الفكر النفسي- الاجتماعي عند العرب لـ د. نزار عيون السود، اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٥، ص ٥٠.

١٩- المصدر السابق: ص ٣٠، راجع كتاب الحيوان للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصر بدون تاريخ جـ١ ص٢٠٢- ٢٠٦- ٢٠٧.

٢٠- المرجع نفسه، ص٣١.

٢١- لالاند، العقل والمعايير، ص١٣.

٢٢- د. جبور عبد النور، إخوان الصفا، سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧٠، ص١٥.

٢٣- المصدر السابق، ص٤٧.

٢٤- لالاند: العقل والمعايير، ص ١٤، راجع مقام العقل عند العرب، م/س، ص ١٦٢- ١٦٨.

٢٥- المرجع نفسه، ص٢٠.

٢٦- قدري طوقان، مقام العقل، ص١٨٩- ١٩٤.

٢٧- المرجع نفسه، ص١١٠.

٢٨- المرجع نفسه، ص ١٠٨.

٢٩- لالاند: العقل والمعايير، ص٢٢. راجع كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة لأبي النصر الفارابي، ص٤٠- ٤١ للتعمق في نظرية الفيض عند الفارابي.

٣٠- أبو النصر الفارابي، كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، قدم له وشرحه ابراهيم جزيني، دار القاموس الحديث، بيروت، ص١٩- ٢٢.

٣١- المصدر نفسه، ص٨٤- ٨٦.

٣٢- قدري طوقان، مقام العقل، م/س، ص١٢٧.

٣٣- المرجع نفسه، ص١٣٥، راجع كتاب العقل والمعايير، لأندريه لالاند، ص٢٤- ٢٥.

٣٤- المرجع نفسه، ص١٣٩- ١٤٤.

٣٥- المرجع نفسه، ص١٥٨.

٣٦- نفسه، ص١٦٩.

٣٧- المصدر السابق: ص١٧٦.

٣٨- نفسه، ص١٧٦.

٣٩- عباس محمود العقاد، ابن رشد، دار المعارف بمصر، سلسلة نوابغ الفكر العربي، ١٩٧١، ص٣٠- ٤٩، انظر: نظرية المعرفة عند ابن رشد، ملكة أبيض، كتاب تاريخ التربية وعلم النفس عند العرب، جامعة دمشق، ١٩٨٢، ص١٤٢.

آفـــاق المعـرفـة

٢٧٢

عبد الباسط الصوفي ملوّناً بريشة الموت أو الحياة من جهة معاكسة

علي شيخموس (*)

منتمياً إلى الشّمس : طاقة الحياة والخصوبة الأعرق والأقدم، لغز الوجود الكابي، منتمياً إلى « الحرّية»، و« الأرض » كمبدأين جوهريين لا يمكن الاستغناء عنهما ملفوفاً ومُحاطاً بجذوع السماء، على حدّ تعبيره الأخّاذ ، طائراً سريعاً ومريضاً بالعنفوان والحماسة المتوهجتين، ينشرُ على أفق الشعر السوري اسمَهُ الواضح الحزين..

(*) أديب وباحث سوري.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

عبد الباسط الصوفي السماويّ المجنّح لكنْ من أديم الأرض جسدُهُ ولغته . من سلاسة وترف وعنف الطبيعة البكر؛ من رقّتها المدوّخة. لقد صاغ عبد الباسط شعرَهُ وحياته من حنان وتواضعٍ وسخاء التراب الأخرس، لا من لمعانٍ وبَرد وثرثرة النجوم النائية.

-١-

عَدَمٌ في التوحيد

الإلهُ الموصَدُ في وحدته: الذي أبعدَ ذاته وتناءى بها عن ظمأ الناس وجوعهم، يراهُ الشاعرُ صمتاً من جليد: أي إلهَ خوف ورعب. إلهٌ باردٌ وقاسٍ كالعدم. هكذا يورده الشاعرُ في قصيدة « تجديف»:

(جليدٌ يا إلهي ! أنتَ تملأ صمتَ محرابي

وتقبعُ في سمواتك فرداً دون أصحاب

إله الرعب والإبعاد والجبروت والندم

تجمّدَ في الرخام الصلد أشواقاً بغير دم

إله..؟ أي آلهةٍ من التوحيد والعدم)

والتوحيدُ هنا حسبَ رؤية عبد الباسط الصوفي، ثباتٌ وشللٌ. تجمّدٌ وتحجّرٌ كالنوم في علياء مقفلة لا تسمح بتغيير أي شيء. ومثل هذا المفهوم عن التوحيد بكونه قوة تعجيزٍ وبترٍ لتطلّعات الأرض وناسها ، يدفع الشاعرَ إلى مقارنة هذه الإيديولوجية اللاهوتية بفكرة العدم التي تقصي الوجودَ عن بكرةِ أبيه.

إنسانياً ، يتجلّى هذا الأمر بفقدان وانعدام المشاعر (أرضِ الشعر والنبوءة)، بلا اكتراث أصليّ نحو عالم الأرض حيث التغيرُ لا الثباتُ ، الطموحُ لا القناعةُ. حيث تيهُ الإنسان وتيمهُ ،وحدتُهُ الأخرى حيث يشعُ اليأسُ كماسةٍ من هلَع.

أنّ ينأى ويتناسى الإلهُ « أبناءَهُ، «خلفاءَهُ على الأرض» يعني أن يطردهم ويقسو عليهم دون رحمةٍ. التوحيدُ - النأيُ هنا يأتي كسمةِ عقاب ونفيٍ وزجرٍ . والناسُ في مثل هذه الحالِ ينظرون إلى السماء، جذرِ ومنبتِ فكرةِ التوحيد، بلا أمل فيمن ينقذهم من ألم الوجود أو يحضن عذابهم وآمالهم في الخلاص.

يسعى الصوفي عبر « تجديفه» هذا إلى البحث أو الإشارة الضمنيّة نحو ضرورة خلق إله أرضي: إله من مادة وعواطف وقلاقل البشر أنفسهم. من ضعفهم وحيرتهم ، من فقرهم المجروح بالخلود. أي ، بعبارة أخرى، من حاجات الإنسان البدائية والدائمة: الماء والخبز . لكنّ الماء والخبز، ماهما؟

حرفياً هما الوسيلتان البدتيتّان لحفظ الحياة واستمرارها. لكنهما جمَالياً ليسا الماءَ والخبز كما نعهدهما في حياتنا العادية التالفة. هما، أي الماء والخبز ، شوقٌ من دمٍ ضاجٍ، زهرةٌ من حليب. هما النبعُ الذي منه يتفجر الجوهرُ الخلّاق وتنبعثُ الكثرةُ الوارفةُ كظلال شجرةٍ هي الكون بأسره.

لكنّ الإلهَ الأرضي ، مقترحَ الشاعر الضّمني، لا يقبله وعي العامة ولا ثقافتهم الدينية التقليدية التي بُنيتْ على التلقين والنقل، لا على البحث والاستجلاء. على الحفظ لا على التساؤل. ومثل هذا الفهم للدين ، كفاعلٍ ثقافي واجتماعي ذي طبيعة روحية وغيبيةٍ، لا يتيحُ الفرصةَ لروح الشاعر أن تبوح ولا لخطابه أن يصلَ ويؤثّرَ



. هكذا سينكفئ الشاعر على نفسه مبتكراً، عن ألم وشغف، مكانه الخاص حيث يتألقُ خبزُ الشاعر ودمهُ.

ربما تكونُ « الغابةُ» بيتهُ المأمول-ربّما يكون العشبُ، كرمزٍ أولي عن الحياة، لسانهُ الجديد - القديم.

بالمقابل فإنّ لومَ إله التوحيد وطردهُ العنيفَ إشارةٌ حازمةٌ ومؤكّدة إلى ضرورة وإلحاح خلْقِ بديلٍ لا يشبه الأصل. بديلٍ حرّ وبريء؛ أي بلا صورة تمّ تأطيرها وحبسها في تفاسير وتأويلات باتّة وحاسمة. بديل إنساني بالدرجة الأولى. في مثل هذه الحالة يحتاج الوعي العام، والمجمّد لقرون طويلة، إلى كسر وتمزيق، وفي الآن ذاته يحتاج إلى بناء وتشييد جديدَين. ربّما يكون الجوابُ في « حياة الغابة»: في التوحّش الملائكيّ الرقيق لفرطَ حنانه، في الصّخب والعنف - العنفَ الذي يجعل الحياة مليئة باللذة والقوة والأمان. لا العنف الذي يخرّب ويهدم.

يتساءلُ الشاعر : لماذا لم أكن أفعى؟!

للأفعى سمٌّ وأنياب؛ أدواتُ حماية من الخطر الخارجي. أي القوةُ والمكْنَةُ القادرتان على صون الحياة ودوامها. والقوةُ هنا مفهوم آخر لا ينبغي النَظر إليه بمنطقِ القسوةِ والجبروت أبداً قوةُ الشعراء هي قوّة الضعفاء: غناؤهم غير المسموع وخوفهم الحُلامُ والمُنْكَرُ. في التوحيد، المُدانِ والمرفوضِ من لدنّ الشاعر، القسوةُ والإهمال. أمّا في ، ديانة الأفعى جوازاً، الشبيهة بعطف، وشفقة الأمومة القوية بحنانها على الأخصّ؛ الحَنانِ الذي قال عنه شكسبير يوماً إنه حليبُ اللطف الإنسانيّ، نعثر على الضمانة التي تأمنُ منَ

الخوف والرعاية التي تعوذُ من البرد. في التوحيد يأسٌ وتواكلٌ عقليٌّ وعاطفيٌّ، تآكلٌ لذهنية الإبداع. وما لم يتناثرِ الموّحدُ عائداً، كالنهر، إلى تنّوعه وثرائه الأصليين لن نعثرَ قطّ على جهة خلاص.

التعدّدُ، التداخلُ والتلاحمُ، التهجينُ والتناسلُ: براءةُ وعنفوانٍ «الحيوان» - وما النار إلاّ الحيوان: النارُ التي هي الأمانُ وترقرقُ بذرة الحياة، هي سبل البقاء السليم والمعافى كشمسِ الأبديّة. أمّا الفردُ - الحجرُ، الواحد الكليّ الشامل، الطاغوتُ والقهرُ، فلن يمنحنا سوى المزيد من الظمأ والآلام.

- ٢ -

الشّغَفُ المنَهكُ إلى الطبيعة

(في فم الصبح، دفقةٌ من نشيدي

ومع الصبح، فرحتي، وانطلاقي

أنا للصبّح، كلّما انسكبَ الصبحُ

ضلوعي، وصحوتي، وانتلاقي

لا أجوبُ الحياةَ إلاّ انعتاقاً

ولعصفِ الرياح، بعضُ انعتاقي

مطلق .. كالزمان، كالأبد الغافي

كخفقِ الربيع عبر السواقي

واذا لفّني على الرمل أفقٌ

عاصفُ الدربَ، لافحَ الأشداقَ

كنتُ ملءَ اللهيب، سمحاً مع النار

يطيبُ الرّمادُ بينَ احتراقي

قدَري أن أسيرَ يملأني الوهجُ

وأمضي مجنّحَ الآفاق

في السفوح الخرساء، في الذروة البكرِ

وفي البعد، في المدى، وفي التلاقي

أنالي واحتي .. وأطوي ظنوني

ثم أمضي .. والكون في أحداقي)

عبد الباسط الصوفي، كائن النهار المندفع الحيوي المتدفق والمنير كالصباح، يحملُ في عينيه الكون ذاته. جَسَدُ الشاعر في هذا المقام هو جسدُ الأرض، وروحه هي المدى اللانهائي لوجوده. وفق هذا المفهوم للحياة والوجود لا ينظر الشاعرُ إلى الحياة بأفكار مسبقة. إنه مدفوع بالغريزة القصوى نحو التحرّر والتفجّر، أو بقول حافظ الشيرازي:

الطبيعةُ جوهرٌ سيّال والأشياءُ كلَّ لحظة في خلْق جديد».

الحياةُ لاتخبئُ عطرَها، وكذلك لسانُ الشاعر وعقلُه. ليس ثمّة دلالةُ ميتافيزيقية هنا.

إنّما الحضور، كلّ الحضور، لبساطة الحياة العظيمة المتقَنَة كيَد تصونُ وعيَ الجمال: للأشياء كما هي ممتَلئةً بنفسها وذواتها المستقلّة البريئة تمامَ الامتلاء، نضرةً مغريةٍ على وشك القطف والعناق.

بمثل هذا التجاذبِ الشديد يحفر الشاعر جسدّه في الوجود الراحل والمستمرّ كالطبيعة نفسها. الإقامةُ في المطلق، في الزمان غير القابل للإحاطة والإمساك، هي ما تغري الشاعر وتؤسس عميقاً لإرادته الكونية ورغباته الحارقة المضطرمة في حيازة الوجود والمضيّ به كمياهٍ عبر السواقي.

هي دعوة هادئة، والهذيان ذروة عاقلة، إلى الحركة واللعب كالضوء. ترى أليست الإنسانية في حدّها الأرقى والأنقى والأشقى هي الحاجة إلى اللعب؟!

إنها شهوة المبدع المقدّسة. تحويل الوجود إلى مهارة في اللعب، إلى ساحة للتنافس في بلوغ مجد الجمال؛ إلى شيء أشْبَهَ بالموسيقى النامية والفائحة كالنبات الطالع من رحم الأرض، ومعدنُ الشاعر من معدن الموسيقى نفسها. الموسيقى التي تكفي حياةً بكاملها، لكن الحياةَ كلَّها لا تكفي الموسيقى.

لكن عبد الباسط الصوفي يظهر لنا أوسعَ وأشملَ من هذه الفكرة عن الحياة. إنه (يفنى ضياءً) حسب مقطع في إحدى قصائده. أي يبلغُ الذروةَ حيث الوجود يماثلُ الرحيلَ والغرقَ في قمّة لا تُمَس.

-٣-

الموت بداية إلى أسى الجمال

يوردُ لامارتين وصفاً مقتضباً يبيّن فيه العلاقة الغامضة بين الموت والإبداع «العبقرية تحملُ في ثناياها مبدأ العدم والموت والجنون».

إنّ القلق العنيفَ والسؤالَ الشاق والحيوية الفائقة والمرهفة والحاجة الشديدة والتوق المتنامي إلى عالم آخر غير تلك الحياة الرتيبة المضجرة الجوفاء، المفعمة والمفضية إلى الجمود الفكري والعُهر الروحي والسخافة المتلفة؛ كلّ تلك العوالم التي كان عبد الباسط الصوفي يعيش بينها، دفعته إلى ردّ فعل جمالي صاخب سريع وهادر كالبرق. ويبدو أنّ نفسه المائلة إلى الهدوء والدّعة والسكينة، لم تجد غير الضجر والضوضاء مما دفعه إلى أكثر من محاولة انتحار فاشلة انتهتْ أخيراً بنجاحه في « عناق الموت» في كوناكري بغينيا في ٢٠ تموز سنة ١٩٦٠ إثر انهيار عصبي شديد حيث كان يقيم هناك منذ شباط في العام نفسه موفداً من قبل وزارة التربية والتعليم لتدريس العربية. وقد نُقِلَ جثمانه بحراً ودُفِنَ في مسقط رأسه حمص بعد شهرين من وفاته.

ولد عبد الباسط بن محمد أبي الخير الصوفي سنة ١٩٣١ في مدينة حمص في دار أسرته بجانب جامع آل الصوفي بمحلّة ظهر المغارة، ولما بلغَ سن الطفولة أدخل المدرسة الابتدائية الخيرية الأميرية (وهي مدرسة المأمون الحالية) وبعد نيله شهادتها سنة ١٩٤٣ التحق بالمدرسة التجهيزيّة بحمص فنالَ الشهادة المتوسطة سنة ١٩٤٦ والثانوية سنة ١٩٥٠ ثمّ عين معلماً في مدرسة قرية عز الدين ، ثمّ مدرساً للغة العربية في متوسطية قرية فيروزه قرب حمص وفي سنة ١٩٥٢ انتسب إلى المعهد العالي للمعلمين ونال شهادة الليسانس في الآداب سنة ١٩٥٦ ثم واصل مهنته التدريسية في مختلف الثانويات في دير الزور وحمص حتى شهر شباط سنة ١٩٦٠ حين أوفد إلى غينيا لتدريس العربية كما ذكر آنفاً.

إن حياة عبد الباسط الصوفي حياة عادية في خطوطها الكبرى وهي لا تخرج عن الحد المألوف ولكن بقدر ما تحتوي هذه الحياة من رتابة ونمطيّة في الظاهر فهي غنيّة، جيّاشة ، صاخبة من الداخل ، وقد يعجب المرء عندما يطلع على الآثار

التي خلّفها الأديب الراحل من خصب هذه الحياة على قصرها، ومن عنفها وحيويتها الغريبتين.

ومما زاد من مأساة هذه الشخصية القلقة، النزاعة إلى الهدوء والتجمع كغيرها من النفوس الخيرة المبدعة، منغصّات العيش الصغيرة التي أفسدت عليه الاستقرار المنشود وحملته على ارتياد أماكن تمجّها نفسه وتأباها طبيعته : «اعتدتُ أن أطالع في مقهى صغير بعيد عن البيت ، فلم يكن لي أن أختار. إنّ الأطفال في البيت يصرخون دائماً، وتخترق أصواتهم الحادة رأسي من جميع جوانبه ولكنني لم ألقِ السلاح، فقد حاولت مراراً وكم أغلقت عليّ الغرفة وجمعتُ الوسائد في المنزل ودسستُ رأسي بينها ولكن عبثاً، لابدّ أن رئاتهم قد خلقت من فولاذ.. يلعبون ويزعقون ويخرج زعيقهم كصفيرة القاطرة، ومهما كان السبب سخيفاً فإنهم يبكون. أدركتُ أخيراً أنني أعيش وسط معمل لا تهدأ آلاته الصغيرة ولا تقف عن الضجيج».

في رسالة أخرى يكتبها عبد الباسط إلى صديقة مجهولة مايلي:» هذه المقاهي الشرقية المفعمة بالدخان والضجيج والسأمة.. يعلو الصدأ رويداً رويداً على النفوس الرهيفة الموهوبة وتعلو طبقات الصدأ وتتآكل النفس الإنسانية.. وليس هذا عالمي الذي أبحث عنه. إني غريب وأشعر بغربتي في كل دقيقة. لم أعد أستطيع التنفّس بسهولة. إنني غريب . غريب يا صديقي. خيرٌ لي أن أنتحر بسرعة من أن أنتحر ببطء وأدفن حيّاً في أحشاء هذه المقاهي والحانات..»

إن صراع عبد الباسط مع محيطه ومغالبته النزعات المكبوتة في نفسه التي كانت تظهر عنده في شكل اندفاعات مع عواطفه الثائرة المتمردة الصارخة في كيانه باستمرار. والتي جعلته يشعر « بتهالك ضعفه البشري» واختلال عميق بين قواه الذاتية التي تقيم توازنَ الإرادة فيعيش في فوضى ويتعثر باندفاعاته وينتهي إلى حالة مضحكة من اليأس وعدم المبالاة والإصرار الحزين على تهديم نفسه.

إن هذه العوامل والمشاعر ذاتها قد قوّت فيه الرغبة إلى الفرار من العالم الواقعي وجعلته يتوحّدُ داخل منفى الشعر والخيال ليحيا حياة رومانتيكية إذا صحّت العبارة: تلك الرومانتيكية التي تنظر بغنائية قاسية حيناً إلى الحياة، وسأمٍ ويأسٍ حيناً آخر والتي أخذته وسط حمّى عاطفية هائلة وجعلته يكتب بحماسة ملتهبةً عن ضياعه وحنينه إلى بعد مثاليّ مفقود :

«إلى أين أمشي؟ وحولي الحياة
دروب وأوهام يأسٍ قريرْ
لمن بسمتي حين يبكي الغروبُ؟
لمن دمعتي حين يشدو الضمير؟
وكيف وأين المسيرْ؟!
نقودُ ركابَ العدمْ
على نفثات الحنينْ
وفي سخريات الندمْ..»

وقد كان عبد الباسط يعتزّ برومانتيكيته هذه التي يريدها صرفاً لا شائبة فيها والتي كان يعمل جاهداً لصيانتها من أثر وفوضى ولا إنسانيّة العالم الخارجي وقد قال منوّهاً في إحدى رسائله « لعل هذه

الرومانسية الصرف قد تركتْ في مزاجي ونفسيتي أكبر الأثر. لقد كنتُ أحبُ العزلة والانفراد ولا أجد وسيلة للتعبير عن مشاعري سوى البكاء أحياناً والسباحة الهوجاء حتى أوشكت على الغرق ذات يوم».

إن هذه الذاتية الموغلة في التأجج والحماس طوراً واليائسة والضجرة طوراً آخر، ساهمت إلى حدّ بعيد في أمرين اثنين أولهما: اندفاعه الصاخبُ في كتابة نارية صاخبة، وثانيهما تضمين هذه الكتابة رغبته في الخلاص من مأزق هذا الوجود العابث والمذلّ لكرامة الإنسان والمقيدُ لتطلّعات روحه النبيلة:

« آه لا أعلمُ، ماجهلي بدنيايَ وعلمي؟

أنا.. لا شيءَ، ولا شيءَ سأحيا.. عبْدَ همي».

لكن عبادة الوهم قادته إلى الذوبان في الضياء. إلى الإقامة الحرّة بطشيعة موتُهُ الحجازي والحقيقيّ وحيازتُهُ الأحلام كزهرة بين يديه، والهلع والجوع العاطفيّ والقلق المتنامي كقطرات عرق تنزّ من جسده المحموم والمثلوم بالعطش العميق إلى الحياة والتولّه الفاتن إلى غناء نفسه والعالم معه: الشّعرُ، قال عبد الباسط، يقودك إلى الله.

« دعني.. أمرّ على ظلالي خاشعاً أفنى ضياءا

دعني.. ثريَّ الحلم أطوي الأرضَ في نفسي ثراءا

وأفجّرُ القلقَ المولَّهَ بين أعماقي ضياءا»

عبد الباسط الصافي الغافي الآن في ثلج الفناء، الخصبُ كدمع الأرض تسمعه في قصيدة مختلفة وشبه محيطة بعالمه الشعري والنفسي المتناقضين دوماً والمتحفزين نحو بلوغ سموّ إنساني رفيع والتعلّق بالأشياء التافهة:

« أنا عصبٌ وارتعاشٌ

ولستُ من الآلهة.

أنا في تواضع بوذا

وبسمته الوالهة.

أنا في خطيئة آدم

في الرغبة التائهة

أنا عبقرية أرضي

وأشياؤها التافهة»

لقد أنجز عبد الباسط الصوفي شعراً خالصاً وغير مسبوق إنْ على صعيد الشعر السوري خاصة أو الشعر العربي عامة. إنّ كتابته الفنية الرائدة، وحفاظه الصارم والمختلف بنفس الوقت على كلاسيكية البناء الشعري عبر موسيقى ضاجة وحيوية كلهات من حرير جعلته يحظى بجائزة شعرية وإنْ بعد وفاته عام ١٩٦١ عن كتابه أبيات ريفية عن مجلة الآداب اللبنانية.

لقد كانَ يكتنفه إحساس عميق بعار وخزْي الإنسانية جمعاء التي رآها قطيعاً مظلماً وقاسياً، بيتاً من جحيم بلا ضوء ودرباً خاوية إلى الموت والغياب.

هكذا مزج رؤاه الشعرية وقلقه النفسيّ الشديد في صيغة غنائية مأساوية. موتُهُ صار أغنيتَهُ.

إنّ إدراكَهُ للجمال وشغفه القويّ النازف

إلى حياة حرّة بلاعبه واستحالة نيلهما والعيش بدعة وهدوء بين أعطافهما، كانت سبباً حاسماً ولافتاً إلى تغلغل فكرة الموت إلى وجدانه المتبصّر بمدى فداحة الوجود. لكنه بشعره وحياته حوّل الموت إلى مفهوم آخر.

لم يعد الموتُ العقابَ وثقلَ الخوف من مصير مجهول ونهاية عمياء. بل غدا الصحوة والكشفَ وتحقّقَ الذات القلقة الميّالة بعنف إلى السكينة والحبور حيث الجمال هو الحاكم الكليّ والدفءُ هو البيت والحبّ هو الطريق.

الحياةُ كما عاشها ورآها وخبرها، على قصرها، هي العقيمة، لا الموتُ. وهو لشدّة امتلائه بالحبّ والآفاق غير المحدودة: الامتلاء الذي جعله يذرف الدموع، وشهوته الحارقة إلى الحياة وصور الطبيعة الأخاذة، فتنته فكرة الموت. صار الموتُ التتويجَ الأنبلَ والأقصى ككلّ كحاله المنشود. وبذا غدا الموت قوةً غريبةً وغير مفهومة لحفظ الجمال ونبله وإنّ كان ذلك من جهة معاكسة: من جهة الظلام المفضي إلى النور، من جهة اليأس القادر على حفظ كرامة الإنسان.

الحياة تمضي خفقة عين، لكنّ الموت يخطفها ويحوّلها إلى عصارة حلم نافذ، مُعيداً قوّتها وحنانَها وثراءَها إلى لحظة البدء التي لا تنفدُ ولا تزول. لحظة تسعُ الأبديّة وتطويها بين جفونها حيث العطاءُ لا يجفّ والروحُ لا تشبع. هكذا تكون الحياةُ كلُّ لحظة رعشةً نزقةً، توْقاً نادراً إلى مالا يُحدّ حيثُ الوِصال دَمٌ جديد والقبلةُ ثمرةٌ من ياقوت.

لقد أُعيد، عبْرَ كتاب الموت الذي ألِفَهُ وألّفَهُ عبد الباسط الصوفي برحيله المؤسي، ابتكارُ واستخلاص عطر الحياة الأزكى والأشدّ إيلاماً ورقّةً. الموتُ، ربّما، ظلالُ عصفٍ ملائكي. وكان عبد الباسط شهاباً يماثلُ عاصفةَ ملاك حنون. الموتُ، ربّما، حراسةٌ مقدّسة ووثنيةٌ لأرضٍ شوّهَ ناسُها كلَّ مقدّساتها.

إنّها الحياة: الحياةُ الخصبةُ العريقةُ الفوّارة كالشمس، تجعلنا نحسُّ أنّنا حظينا بمكافأة عظيمة، لأنّنا ووجدنا فحسب، بخسران نبيل لأننا نرحل. الحياة ليست هنا، كما جمّدناها وألفناها، والروحُ ضيفٌ غريبٌ عن الأرض. إنّها في الضفّة الأخرى، وثمّة من يكتبنا ونحن نتلاشى ونغيب. إنّها تفضّلنا الآن رغم كوننا لا نملك شيئاً، رغم أننا نساوي اللاشيء ذاته. وهي في الوقت نفسه تتركنا بلا ملاذ سوى الكتابة والإبداع. إننا نقفُ على الذروة لكنها تمضي مثل وادٍ يسحبُ القمر ضياءه من وِهاده. هكذا هي أيضاً حياةُ - موت عبد الباسط الصوفي. للشاعر والروائي الألباني اسماعيل كاداريه قصيدة قصيرة وجميلة نوردها هنا كعناق من يودّعُ أو يرحّب بضيفٍ عزيز هو الشاعر الراحل أو القادم إلينا من جديد عبد الباسط الصوفي.

« سوفَ نواصلُ تبادلَ الرسائل.

أنتِ ترسلين الضباب، وأنا الغيوم.

إلى أنْ يؤولَ الواحدُ والآخرْ

إلى الغرقِ في القمة.»

آفاق المعرفة

٢٨٠

البير كامو فيلسوف اللامعقول (١٩١٣-١٩٦٠)

إبراهيم سلوم(*)

ارتبط اسم البير كامو بالتعبير عن مشاعر اللامعقول في المصير البشري الناتج عن صدمة الحرب العالمية الثانية ومخلفاتها في النفوس والأفكار ونظم الحياة، وقد تأسست الكثير من المدارس الأدبية لتدريس هذا المذهب الأدبي الذي يدعو إلى العبث بالحياة والتمرد عليها لكي يتاح للمرء عيشها بروح يقظة واعية طوال الوقت.

يقول كامو:(هناك نوع من التفاؤل ليس بالطبع من سجاياي كوني ترعرعت وسائر أبناء جيلي على قرع طبول الحرب العالمية الأ ولى، ثم تابع التاريخ منذ ذلك الحين حكاية القتل والجور والعنف ، إلا أن التشاؤم الحقيقي كالذي نراه اليوم يكمن في استغلال هذه الوحشية والخزي، أما فيما يتعلق بي فقد ناضلت ضد هذا الانحطاط الخلقي،

(*) باحث من سورية.

لست أكره إلا أولئك المتوحشين، وفي أحلك أعماق عدميتنا لم أكن انشد غير السبيل الذي يفضي إلى تجاوز هذه العدمية).

من هو ألبير كامو؟

هو كاتب وفيلسوف فرنسي ولد في الجزائر عام ١٩١٣، ثم بعد ولادته بعام فقد والده في الحرب العالمية الأولى، فتولّت والدته الإسبانية الأصل تربيته في المنزل البسيط في حي شعبي بالعاصمة الجزائر، وكان والداه أميين لايكادان يعرفان القراءة والكتابة، حصل على البكالوريا وقام بأعمال إدارية وتجارية لمتابعة دراساته الفلسفية ، وفي عام ١٩٣٦ نال دبلوم الدراسات العليا حول العلاقات بين الحضارتين الإغريقية والمسيحية في أعمال بلوتون [١] ، والقديس أوغسطينوس [٢]. لكن مرض السل منعه من اجتيازشهادة الاستاذية في الفلسفة، كان لديه شغف كبير بالمسرح، وقد استطاع وهو في سن الثانية والعشرين أن يؤسس فرقة مسرحية ملحمية مقتبسة من زمن الاحتضار للكاتب الفرنسي أندريه مالرو [٣]، ومن الأخوة (كارامـوزف) لدوستويفسكي [٤]، دعاها (مسرح العمل)، ثم أصبح رائداً لفرقة أخرى (ليكيب) L'équipe أهدى إليها أشهر مسرحياته (سوء تفاهم)، ثم عمل صحافياً في صحيفة (الجيه- ريبابليكان) بالجزائر، وحصل على مكانة هامة في المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي خلال ذهابه إلى فرنسا للمشاركة فيها، وفي عام ١٩٤٤ أصبح رئيس تحرير صحيفة «لوكومبا» (المعركة) وكانت المقالات التي نشرها تحمل زاوية «أهم الأحداث». وفي عام ١٩٥٧نشر ملاحظاته حول حكم الإعدام، وكان قبل ذلك قد قام بنشر مجموعتين من المقالات:(الظهر والوجه) في عام ١٩٢٧ و(حفلات العرس) في عام ١٩٤٨، وفيها يدعو إلى ان أكبر معركة يجب أن يخوضها الإنسان هي معركته مع نفسه، معركة ينتصر فيها حب العدالة على شهوةالحقد، ومنذ عام ١٩٥١ استمر كامو في إنتاجه الأدبي حيث كتب (الإنسان المتمرد) . وفي عام ١٩٥٧ نال كامو على مجمل هذه الإبداعات الأدبية جائزة نوبل للأداب.

يرى النقاد الأدبيون أن دفاع كامو عن القيم الإنسانية في مسرحياته هو الذي أهله لنيل هذه الجائزة الأدبية الرفيعة الشأن في دنيا الأدب، ومن كتابة المقال إلى القصة ثم إلى الرواية مروراً بالمسرح سارت كل أعماله باتجاه الإحساس باللامعقول الناجم عن عبثية الحياة لكنها زائلة وتنتهي بالموت المحتم. وينظر كامو فالإنسان حر وعليه أن يتمتع بالسعادة وأن يحصد نتيجة أعماله، ومن الضروري أن يجمع بين العقل والجنون بين الفوضى والرتابة، بين التوتر والاستقرار، أي أن يجمع بين كل هذه التناقضات التي تتميز بها الحياة رغماً عنه لكي يعيش حياته بشكل حر وكريم ويكون سلاحه في ذلك التمرد. ولهذا لا مانع لديه من أن يتمرد في وجه الظلم والقسوة وأن يناضل من أجل التخلص من كل أشكال العبودية في سبيل هذه الحياة التي رغم طبيعتها المتقلبة تبقى أفضل ما وهب للإنسان على هذه الأرض.

فلكي نحترم الحياة ونليق بها علينا إذاً أن نسعى من أجل الحرية، حريتنا وحرية الآخرين على دروب التكاثف الإنساني ، وهذه الحالة من الصراع تحقق للحياة قيمتها وعظمتها لأنها تنتهي بالموت، ثم إن العقل الإنساني يقول لنا بطريقته الخاصة: إن هذا العالم عبثي، والعبث هو ذلك الصراع القائم بين مظهر العالم اللاعقلاني وبين تلك الرغبة المكافئة في النفس البشرية حول الصفاء والوضوح وإدراك كل ما هو حولنا، ولهذا السبب كان الأصحاء من الناس يفكرون دوماً بالانتحار الذي هو بمثابة طلاق بين الإنسان وحياته، بعد أن يكونوا قد أدركوا بأن الوجود يفتقر إلى العلة الكافية الأمر الذي يولد هذه النظرة العبثية حيال الحياة، ثم إن العالم كثيف لا يخترقه بصر ولا بصيرة، وكثافته هي سخافته وعدم جدواه ولا معقوليته، أما الذهن فليس إلا آلة صماء خرساء في عالم آسن، وعندما تتحرك هذه الآلة تتلاشى المعايير ويتهاوى العالم بحيث لا يبقى أمام الوعي سوى عدد لا متناه من الشظايا البراقة. بطبيعة الحال إن كتابه (الإنسان المتمرد) كان نقطة الأساس في مجمل أعماله الروائية وعليه تنبني كل أفكاره، فهو كتاب فلسفي تاريخي سلط فيه الضوء على قلق الجيل المعاصر وخيبة أمله المتولدة من حدة الحربين الكونيتين اللتين قادتا أوروبا إلى الانحطاط الخلقي، ومع ذلك أحب كامو هذه الحياة الدنيا بكل تناقضاتها ، ولعل الحياة التي عاشها في الجزائر كانت هي مبتغاه الوحيد كونها تتطابق وروحه الثائرة مثل ثورة الجزائر حيال الاستقلال. فهي حياة تهب الإنسان عظمته وبؤسه في آن واحد بقوله: إن



الحب الذي نتبادله مع مدينة ما هو على الأغلب حب سري، إن مدناً كباريس ولندن وبراغ وحتى فلورنسا بإيطاليا لهي مدن منغلقة على نفسها، وتحدد بالتالي العالم الخاص بها، لكن مدينة الجزائر، مع بعض الأوساط الممتازة كالمدن على البحر، تنفتح في السماء مثل فم أو جرح عميق، فالبلد الغريب الذي يهب الإنسان عظمته وبؤسه في آن واحد! فأي عجب إذا كنت لا أحب وجه هذا البلد إلا وسط أبنائه الأكثر فاقة، إن كل شيء في مدينة الجزائر، بالنسبة لي، هو جميل، فالقيم هنا وثيقة الارتباط، ولكم هي طريفة هذه النكتة المحبذة لدى حفاري القبور الجزائريين حين تكون عربتهم فارغة أن يصيحوا بالصبايا الجميلات اللائي يلتقون بهن «أتصعدين معنا يا حبيبتي».

وفي ذروة تعلقه بالحياة يسطر كامو رعبه

من الموت بقوله: «كل رعبي من الموت يكمن في غيرتي على الحياة، إنني غيور ممن سيعيشون من بعدي، وممن سيكون للأزهار وللنساء طعم من لحم ودم ورائحة في أفواههم وأنوفهم. إنني حسود لأنني أحب الحياة حباً جماً لا أستطيع معه إلا أن أكون أنانياً، ولكن الموت يأتي لخطف الماشي».

وهنا في ذروة يأسه يقول كامو: (هناك من ينبؤ عن الموت ألا وهو المرض الذي يمهد له الطريق ويحلق في مرحلته الأولى، والذي يقلل من جهد الإنسان الكبير في التهرب من الموت، إن ما يدهشني دوماً هو افتقار أفكارنا لفهم ظاهرة الموت والقدرة على المثول أمامه بكل عزيمة.

في الحقيقة إن الموت هي المعضلة الكبرى التي واجهت البير كامو وهو إنكاره لكل أشكال الموت والمرض الذي يمهد عادة للموت. لقد تعلق كامو بالحياة إلى درجة لا يمكن تصورها من خلال الأعمال التي تعطينا صورة واضحة عن هذا التعلق المدهش، وذلك حين يعطي صورة واضحة عن مناظر الموت في بلد المليون شهيد، ويصور حال المواطنين تحت الاستعمار بقوله: (إن أيام الآحاد في الجزائر هي من أكآب الأيام، إنني لا أعرف مكاناً أبشع من مقبرة (برو)، إن أكداساً من الذوق الفاسد بين إطر سوداء تكشف عن كآبة رهيبة في هذه الأمكنة التي يكشف بها الموت عن وجهه الحقيقي).

إن كامو يتحدث عن الموت من خلال موت الآخرين، وهنا بدأ يدين الاستعمار الفرنسي على الجزائريين في وجه الاستعمار الفرنسي معلناً موقفه بوضوح: «إن نفوس الفرنسيين مليئة بالحقد، وهو حقد أسود أرفض أن أشارك فيه، لقد كلفتنا هذه القضية كثيراً وما زالت تكلفنا المزيد من الأرواح. فليس لشعبٍ أن يستمد حريته من استعباد شعب آخر سوى التمرد».

وكامو يرى حلاً لمعضلة الموت من خلال الإبداع الذي يقوم به الإنسان والذي يُعد خير وسيلة لمجابهة الموت، إنه الموت الواعي والناضج بقوله: «أقول في نفسي سأموت، لكن هذا لا يعني شيئاً لأنني لا أتوصل إلى الاعتقاد به، ولا يمكن أن تكون لي إلا تجربة موت الآخرين، لقد رأيت أناساً يموتون، رأيت على الأخص كلاباً تموت وكان لمسها هو الذي يبلبلني، أفكر عندئذ بالأزهار، بالابتسامات، بالشهوة إلى المرأة، أريد أن أحمل صحوي حتى الثمالة، وأن أنظر إلى نهايتي بكل إسراف غيرتي وسعادتي، وبمقدار ما انفصل عن العالم بمقدار ما أخاف من الموت. لكن هذا الصوت الراجف يموت مبكراً وينفصل تماماً عن العالم، ففي ذروة احتفاله بجائزة نوبل للآداب، وفي ذروة تألقه على صعيد المجد والشهرة كان يسير مع صديق له، وفجأة تصطدم سيارتهما بجذع شجرة على طرف الطريق فيموت كامو على الفور، ويكتب على شاهدة قبره هذه العبارة التالية: «هنا يرقد فيلسوف اللامعقول الذي مات ميتة لا معقولة».

باختصار، يمكن تلخيص حالة الإنسان العبثي المتمرد بأن يكون واعياً لحياته يعيش حاضره بروح يقظة، فالإنسان هو

الذي يرسم نهايته الخاصة، لكن من بين أعماله هناك ما يخدم البشرية وما يضرها ويسيء إليها، ومن خلال هذه النزعة الإنسانية تحرك فكر «كامو» واستطاع تغيير الرأي نحو الارتقاء والتطور بقوله: (إن دوري لا ينحصر في تغيير العالم والإنسانية، إذ ليس لي من الفضائل والعلم ما يكفي لذلك وربما كان عليّ أن أخدم بعض القيم التي لا تستحق الحياة أن نحياها بدونها، لقد توصلت لنتائج ثلاث: تمردي ،حريتي، ورغبتي).

في الواقع لقد طرح كامو هذه النتائج في مؤلفاته الإبداعية: إسطورة سيزيف ١٩٤٢، رواية (الغريب)١٩٤٢، مسرحية (كاليغولا) ١٩٤٤، مسرحية (سوء الفهم) ١٩٤٤، (الطاعون) ١٩٤٧، (السقوط) ١٩٥٦. (الإنسان المتمرد).

ففي (أسطورة سيزيف) يسعى كامو لقول معتقداته وترك المجال أمام شخصياتها في حمل هذه المعتقدات فيكتب عن (سيزيف) ذاك الملك الخرافي في الأساطير اليونانية، باني مدينة «كورنش» الذي اشتهر بالمكر والدهاء، ثم حكم عليه في الجحيم بعذاب أبدي قائم على دفع صخرة من أسفل جبل إلى أعلاه، حتى إذا بلغ القمة تدحرجت الصخرة إلى أسفل، وكان عليه معاودة العمل مجدداً في حملها إلى قمة الجبل ومن ثم التدحرج إلى الأسفل، سيزيف الذي أمر زوجته بالقاء جسده في الطريق بدون كفن عند موته ليمتحن مدى حبها له: يرى نفسه فجأة في الجحيم وبيده صخرة يرفعها على ظهره إلى قمة جبل مرتفع بالشقاء، وأن يوصلها حتى تعود فيعاود رفعه من جديد، وهكذا هو عقابه، فقد حكمت عليه الآلهة هذا الحكم لأنه أفشى أسرار الآلهة، وهذا السر يتلخص في أن (جوبير أجين) اختطف ابنة (آزوب) فأدهش اختفاؤها والدها الذي شكا الأمر لسيزيف، فعرض عليه الأخير، وكان على علم بالإختطاف أن يدلّه على مكانها ويفشي السر بشرط أن يمد والدها قلعة (كورنش) بالماء، مع العلم أن سيزيف يفضل بركة الماء على صواعق السماء فيعاقب بالأشغال الشاقة المؤبدة في الجحيم برفعه الصخرة إلى قمة الجبل، وفي ذات مرة يتوسل إلى (بلوطان)إله الجحيم حتى يعطيه استراحة ليعود إلى الحياة ويرى زوجته، وبعدها يعود بأقصى السرعة إلى الجحيم ، يرق قلب «بلوتون» ويمنحه إجازة قصيرة ويأذن له الخروج من الجحيم، وما أن يصبح خارج الجحيم ويعود «سيزيف» عاشق الحياة ليفتح عينيه على الجمال والشمس والهواء، حتى يرفض العودة عند انتهاء المهلة، ويهرب متخفياً عند مخرج أحد الخلجان البحرية، والآلهة تهدده حتى يعود إلى أن نفد صبرها، وهنا يتدخل الإله (مركور) بقرار من الآلهة ويمسك بسيزيف من رقبته ويعود به بالقوة إلى حيث حطت صخرته.

إن هذه المسرحية ترمز بجلاء إلى عجز الإنسان عندما يصطدم بإرادة الآلهة وأسرارها الغامضة، فيكون صراعها معها محسوماً سلفاً بشكل يؤدي إلى غير مصلحة.

وفي مسرحية «سوء تفاهم» يصور كامو نهاية الإنسان السيء نهاية مأساوية، ففي هذه المسرحية نقرأ أن امرأة وابنتها تديران فندقاً، وكلما حل نزيل عليه، أخذتا ثروته وتخلصا منه بالقتل . وذات مرة يعود الابن المهاجرمن بلد الغربة بعد فراق طويل، ويحاول أن يخفي شخصيته على أن يفاجئ امه وأخته في الصباح ويعلمهما بأنه قريب لهما باللحم والدم، لكن ما أن يلقي الليل سدوله حتى تقوم المرأة وابنتها بفتح باب غرفته وتبدأان بالضرب على رأسه إلى أن يلقي حتفه، ثم تقومان بنهب ثروته، وفي الصباح عندما تبحثان بين أوراقه يتأكد لهما بأنه الابن والأخ فتكتشفان الحقيقة المرة، وهنا تقرران الانتحار، وعندها تقول الأخت: الحياة أقسى منا جميعاً.

وفي هذه المسرحية يبدو العالم الخارجي وكأنه ساحة مسرح فسيحة ، والناس الذين يعيشون فوقها ممثلون ، والحياة التي يعيشونها مأساة، والإنسان كأنه شخصية مأسوية تبحث فقط عن وجود مؤلف ليكتب فصول حياتها، وقد شرح كامو يوماً أن فكرة المسرح لديه نشأت من تلك العلاقة اللامعقولة بين العالم والإنسان بقوله«يبدو لي أنه لا وجود لمسرح حقيقي إلا بالكلام والأسلوب ولا وجود لعمل مسرحي إلا بتداخل المصير الإنساني كله بما فيه من بساطة وجلال، كما هو الحال في مسرحنا الكلاسيكي أو في المأساة اليونانية»

أما في روايته الكبرى (الغريب) البسيطة الحبكة والتركيب فتروي قصة شاب يدعى (مورسو) تموت أمه دون أن يذرف أية دمعة، وبعد وفاتها بيوم واحد إلى الشاطئ في الجزائر ، ليسبح مع صديقته ماري، وفي المساء يرافق هذه الفتاة إلى إحدى دور السينما ليشاهدا معاً فيلماً سينمائياً، ثم يعودا للتنزه على شاطئ البحر من جديد، وبالصدفة يشاهد (مورسو) شاباً عربياً على الشاطئ ويقدم على قتله، يحال (مورسو)إلى القضاء ، وخلال المحاكمة يتضح للقاضي بأنه لم يبك يوم موت والدته، وأنه ذهب في اليوم التالي إلى الباحة في الحر، ومن بعدها إلى السينما لمشاهدة أحد الأفلام، ووفقاً لهذه السلوكية الشاذة التي قادته أيضاً إلى قتل شاب عربي فقد حكم عليه بالإعدام.

في الواقع إن الرواية هي إدانة للمجتمع البورجوازي الذي ترفض قواعده كل حالة من حالات الاستثناء والخروج عما هو مألوف، وإن الحساب عليها سيكون عسيراً بالنسبة لكل من تسول له نفسه مخالفتها .

وفي رواية «الطاعون» نرى شخصياتها تعيش كابوساً مرهقاً بعد أن تفشى وباء الطاعون بمدينة وهران وبدأ الناس يموتون بالجملة وبأعداد وفيرة حيث خلت شوارعها من الناس ما عدا الجرذان التي كانت سيدة الموقف نتيجة لغياب الإنسان، إنها رواية استوحاها كامو عام ١٩٤٧ من أجواء الحرب العالمية الثانية التي لم تلحق سوى الموت والدمار بالإنسان والمكان على حد سواء في معظم القارة الأوروبية.

أما في مسرحية الإنسان المتمرد فيبين لنا كامو بأن الإنسان لا يتمرد إلا لأن سيده قد تمادى في الظلم معه دون أن يترك لعبده أية نسمة للحرية وأية فتحة للنور، وسبارتاكوس هو مثال للعبد المتمرد في نظر كامو الذي يقول: إن سخطي باقٍ حتى ولو كنت على خطأ. ثم يأتي الفيلسوف نيتشه الذي يعتبر من أكبر المتمردين بعد اسبارتاكوس، هذا العبد التراقي الأصل الذي تزعم ثورة العبيد في إيطاليا ضد الرومان أسيادهم بين أعوام ٧٣-٧١ق.م.

وفي مسرحية «كاليغولا »نجد عصياناً شيطانياً ضد الغدر ، فكاليغولا حاكم مطلق في روما، يشرع القوانين ويخرقها ويبدّل فيها، وغالباً ما يزدريها متباهياً بأنه لم يتوقف قط عن تعليم قومه دروساً في الحرية، لكنه في النهاية لم يتوصل إلى شيء لدرجة أنه أخذ يقتنع بأن الحياة مقبض ريح ولا مغزى لها.

وتستولي عليه نظرة تشاؤمية عن الحياة بكل تلاوينها فيتساوى عنده الحياة والموت، العدل والظلم ، القليل والكثير ، الحزن والفرح، وتصبح الحياة غير جديرة ببذل أية جهود، لأن الأمر سيان فيها، هذه الأمور كلها أدت إلى سيطرة الجسد والشهوات على العقل وبالتالي فقدان الأمل واليأس، إنه طاغية يبحث عن اللامعقول ، ونموذج الإنسان المتمرد، ورجل الإرادة المطلقة التي تريد أن تتحدى إرادة الآلهة، إنه جلجامش الذي فقد بموت صديقه (أنكيدو)معنى الحياة،وكاليغولا فقد بموت أخته (دروزيلا) الذي أعلن عزمه على الزواج منها،رغم أن هذه العلاقة مخالفة لناموس الآلهة، معنى الحياة أيضاً، ويقابل هذا التمرد على ناموس الآلهة الموت التراجيدي الذي لاقاه حين مات اغتيالاً، إنه شرير موهوب ومعذب للذات، والتعامل معه صعب، ورغم إخفاقه في الإمساك بالقمر بيديه كما كان يحلم ترعرع على مشاهدة الدماء، ونجده عندما رأى أخته جثة هامدة قد وعى شيئاً فقال: إن الحياة عاجلاً أم آجلاً تنتهي بالموت، ولذلك عوّد نفسه على القتل، لأن الحياة أصبحت لا أهمية لها، فالإنسان إما أن يكون عبداً لسيده أم عبداً لقناعاته الذاتية، وكاليغولا كان قد حطم كل شيء من حوله بحثاً عن حرية مستحيلة وجرياً وراء نزوة رومانسية ألا وهي امتلاك القمر، أي بلوغ المستحيل، وهذا الأمر لا يتحقق إلا بالموت أو العدم الذي هو من أهم المرتكزات الأساسية في الأفكار العبثية التي يحملها البير كامو.

والجدير بالذكر أن كاليغولا معناها «حذاء الجندي» لأن كاليغولا في طفولته كان يلبس حذاء صغيراً عسكرياً، اسمه الحقيقي غايوس قيصر caligula كان يقول بعد أن أصبح امبراطورًا (٣٧-٤١م): ليت للرومان رقبة واحدة لقطعتها بضربة سيف واحدة، ومن أعماله السّعي إلى كراهية اليهود الذين هربوا من روما وجاؤوا إلى الاسكندرية في أيام عمده لكي يعيشوا تحت أمان ملكها (فيلون) ، وهو الذي قضى على حاكم الهوية الروماني (بيلاطس النبطي) (٥)(٢٦-٣٦م) الذي حاكم المسيح وأعلن براءته منه، وعندما مات وجد عنده

(فتران)سمّي احدهما (الرمح) والآخر (السيف) وأيضاً تابوت محشو بالسموم، وعندما أمر الإمبرطور (غلاوديس)إلقاء هذا التابوت في البحر ماتت الأسماك، إنه جد الطاغية نيرو ن الذي ارتكب الفواحش وأحرق روما للمتعة طوال سبعة أيام وسبع ليالي وهو يلهو بالنظر إليها وهي تحترق.

وفي هذه المسرحية التي كتبها كامو عام ١٩٣٨ اثر صعود النازية في أوروبا بزعامة هتلر يقيم كامو تناظراً بين هتلر وكاليغولا اللذين لم يعرف التاريخ لقسوتهما مثيلاً.

ماذا يقول النقاد الأوروبيون؟

آ- يجمع النقاد على أمر واحد وهو أنه ليس في وسع أحد أن يتحدث عن البير كامو دون التطرق إلى الفيلسوف الفرنسي المعاصر له وهو جان بول سارتر حيث إن اسميهما اقترنا بالفلسفة الوجودية، لكن سرعان ما انفصلا انفصالاً عميقاً في الفكر والصداقة. يؤكد الكاتب (بروشييه) في كتابه (البير كامو والسياسة) على الموقف المتفرد الذي اتخذه جان بول سارتر في معارضة للحرب الاستعمارية الفرنسية في الجزائر بكل وضوح الرؤيا، في حين يرى الناقد جان جاك بروستييه أن كامو كان قد اتخذ موقفين متمايزين بل متناقضين في هذا الوجود الاستعماري الفرنسي في الجزائر، ومن ثورة الجزائريين للمطالبة بالاستقلال بقوله: لا شك إن البير كامو قد اتخذ قبل اندلاع الثورة في الجزائر موقفاً شجاعاً حيث شجب في العديد من مقالاته الصحفية استغلال العرب من قبل المستعمر الفرنسي ، وقدّم نفسه بأنه فيلسوف الأخلاق القائمة على مبدأ العدل، وأنه مناضل من أجل القضايا العادلة، وبرأي بروشييه فإن كامو كان ذا موقف متأرجح كما جاء ذلك في كتابه (الإنسان المتمرد)، حيث يدافع عن استمرارية الأوضاع القائمة، وإذا كان قد تعاطف مع الجزائريين فذلك ضمن المقياس الذي ظهروا فيه ضعفاء ويمكن استغلالهم، وليس بسبب تطلعاتهم إلى الاستقلال عن فرنسا، ويرى بروشييه بأن أفضل ما يعبر عن فلسفة كامو في (الإنسان المتمرد) جملة جاء فيها: (إن جميع الثورات الحديثة أدت إلى تعزيز موقع الدولة، لقد أدت ثورة ١٧٨٩ إلى حكم نابليون بونابرت، وثورة ١٨٤٨ إلى حكم نابليون الثالث، والثورة البلشفية عام ١٩١٧ إلى نظام ستالين وأحداث حكم العشرينيات في إيطاليا إلى حكم موسوليني ، أما جمهورية (فايمار) فقد أعطت أدولف هتلر وبروشييه لا يرى في فلسفة كامو سوى أنها ترقى إلى أكثر من مستوى (كلية الأقسام النهائية) ولا ترتكز على مبادئ راسخة، وكثيراً ماكان يردد بأنه مع القضايا الخاسرة كما يؤيد موقفه إلى جانب الحرية ، لكن أمطار الجزائر أذابت الأحجار الهشة. لقد كان موقفه بحق يتخلص في الدفاع عن استمرارية الأوضاع القائمة ، أي في مناوئة كل أشكال التغيرات، في حين كان موقف سارتر يرتكز على التحولات التي تحلل الإنسان يعيش حياة كريمة ومستقلة، وهذا هو السبب من إجراء القطيعة بينهما، فكامو يتجه نحو: إننا غير مسؤولين عن أمنا وأبينا أو اسمنا أو ديننا،

فكلها حصلت قبل وجودنا ، أما المستقبل أو المصير فنحن مسؤولون عنه، وعلينا أن نقرره ونختاره، وهذه هي الحرية المسؤولة، فيما يتجه سارتر نحو :إن الحرية هي الرعب، وإذا كان كامو يتجه نحو التكاتف الإنساني فإن سارتر يتجه إلى أن الآخرين هم الجحيم، ويرى كامو إن الكاهن الذي يبارك حكم الإعدام يكون قد خرج عن دينه وحتى عن إنسانيته، في حين يرى سارتر أننا نعيش في عالم مليء بالشر، ولهذا فإننا لا نستطيع أن نسيطر عليه إلا إذا كنا قساة القلوب ولوثنا أيدينا بالجريمة، وعلى الفور يعلن كامو انفصاله عن الشيوعية فيرسل إليه سارتر برسالة من ضمنها : هناك أشياء كثيرة تربط بيننا وأخرى تفرق بيننا، ولكن هذه الأشياء القليلة بالغة الخطورة بحيث أصبح من المستحيل أن نلتقي، وبالفعل تمت القطيعة ولم يحصل اللقاء، ولعل ذلك يعود إلى الموت المبكر الذي أصاب كامو وهو في سن الشباب.

وكان جان بول سارتر قد طرح على« كامو السؤال التالي في حديث له عن (الإنسان المتمرد) جاء فيه: وماذا لو عرفت بأنك أخطأت ، وأن كتابك هو مجرد شاهد على عدم كفاءتك الفلسفية،وأنه مصاغ من المعارف التي جرت لملمتها بسرعة وبعد أن كان آخرون قد استخدموها ، وبأنه لا يخدم سوى إراحة ضمير أصحاب الامتيازات ، وبأنك لا تقدم محاكمة عقلية صحيحة، وهنا يجب كامو نفسه بالقول: إذا كان الإنسان المتمرد يحاكم أي إنسان ، فإنه سيبدأ أولاً بمؤلفه.

خلاصة القول: لا شك أن كامو قد نال شهرة كبيرة في حياته ، كما يشهد العدد الكبير من المدارس التي حملت اسمه بعد وفاته وما قاله عنه سارتر: لقد كان كامو أحد أهم أخلاقيي العصر الكبار.

المراجـع

١- موسوعة (لاروس) الكبرى الفرنسية.

٢- جريدة (البيان) الإماراتية -ثقافة، تاريخ ٢٠٠٥/٩/٦.

٣- مجلة (الحرية) ٣١/١٠/١٩٩٣.

٤- أدباء فرنسيون في القرن العشرين.

الحواشي

١- بلوتون PLOUTON ابن ساتورنس، ملك الجحيم وإله الأموات عند الرومان.

٢- أوغسطينوس (٣٥٤-٤٣٠) قديس من آباء الكنيسة المشهورين، أسقف الجزائر في أيام الرومان، لاهوتي وفيلسوف وكاتب كبير، قاوم البدع الدوناتية والبيلاجية، وحاول التوفيق بين العقل والإيمان، من مؤلفاته: (الاعترافات، مدينة الله، النعمة).

٣- اندريه مالرو: (١٩٠١- ١٩٧٦) أديب وديبلوماسي فرنسي، روائي وناقد أدبي وفني واسع الثقافة ، عمل وزيراً للثقافة في عهد الرئيس الراحل شارل ديغول (١٩٦٥- ١٩٦٩)، من آثاره: (إغراء الغرب، الطريق الملكي، الغزاة، مصير البشر)وله مذكرات رائعة وبالأخص مع ماوتسي تونغ.

٤- فيدور د وستويفسكي: (١٨٢١-١٨٨١) كاتب روائي روسي، كان له التأثير العظيم في الحركة الفكرية الروسية العصرية، له روايات تمتاز بالتحليل الأخلاقي النفسي، منها: (الجريمة والعقاب، وبيت الموتى، والأخوة كاراموزوف، والأبله).

٥- بيلاطس النبطي: حاكم اليهودية الروماني (٢٦-٣٦) أسلم المسيح لليهود الذين كانوا يطالبون بموته بعد محاكمته بتهمة التجديف على معتقداتهم، غسل يديه متبرئاً من دمه.

حوار العدد

حوار مع

د. نذير العظمة.. (٥٠) كتابا في الغربة والوطن

إعداد : عادل أبو شنب

حوار العدد

٢٩٠

د. نذير العظمة: ٥٠ كتاباً في الغربة والوطن

حاوره: عادل أبوشنب(*)

عرفته، ولم أكن أعرفه.. مع أنه كان مشهوراً.

كنت أنقل لصحيفة «الجمهور» الدمشقية وقائع محاكمة المتهمين بالانتماء إلى جميعة سرية، وهي التهمة التي وجهت للسوريين القوميين الذين اعتقلوا في أعقاب اغتيال العقيد عدنان المالكي في أواسط الخمسينات من القرن العشرين في سورية، فإذا بي أمام عدد من الأدباء والمبدعين السوريين، كأدونيس وفاروق نصار وأورخان وعدنان ميسر ونذير العظمة الذي دافع عن نفسه، يوماً، بإلقاء قصيدة عصماء، هزّ فيها فضاء المحكمة. يومئذٍ عرفت نذيراً لأول مرة، وصار صديقي.

(*) أديب وقاص وروائي سوري.

العظمة أتى به إلى سعادة

- متى ولدت؟

- في أيلول عام ١٩٣٠م

- هل كنت في الجامعة يوم اعتقلوك؟

- كنت قد تخرجت من الجامعة، وعينت معلمًا للأدب العربي في «ثانوية الحرية» بصافيتا، التي اعتقلت وأنا فيها. جيء بي إلى دمشق، سجن المزة، وحقق معي عدد من الضباط، أذكر منهم أكرم ديري وبهجت المسوتي. لقد استغرب هؤلاء المحققون أن يكون واحد من أسرة العظمة التي أعطت الوطن يوسف العظمة شهيد ميسلون، من بين أعضاء الحزب. مع أن هذه لا ترتبط بتلك..

قلت، وقتئذ، أجيبهم بشموخ:

- يوسف العظمة هو الذي أتى بي إلى أنطون سعادة!

- هل كنت شاعراً وقتئذٍ؟

- كان عندي دواوين مطبوعة..

- مثل ماذا؟

- ديوان «عتابا» المطبوع في دمشق عام ١٩٥٢م، وديوان «جرّحوا حتى القمر» مطبوعات دار مجلة شعر في بيروت عام ١٩٥٧م.

الهجرة الأولى

ولد الشاعر نذير العظمة في دمشق،



وشبّ.. وصار شاعراً، بواكيره قدمها في قراءات شعرية عبر الإذاعة، وقال فيه الأديب المرحوم شكيب الجابري منذ أوائل الخمسينات: «نذير العظمة.. هو فرلين دمشق» إشارة إلى شعره الرمزي. كان شعره يأخذ ويعطي محيطه، بساتين العاصمة، وأنهرها، ومعاناة الإنسان الشامي الإنسانية والنفسية والمادية، وبعد اعتقاله في سجني المزة والقلعة، ومحاكمته بالتهمة المذكورة، برأه الحاكم الفرد المرحوم زهير غزال. وجميع المتهمين، من تهمة الانتماء إلى جمعية سرية، لا لأن والدته كانت تدخل المحكمة وتقرأ وتنفخ في وجه القاضي فقط، بل لأن الحزب لم يكن جمعية سرية أيضًا، وكان من نتائج هذا الاعتقال الظالم أن الجهات الرسمية

رفضت توظيفه، وبمعنى آخر، هُجِّر.. وكانت هجرته الأولى لبيروت، وربَّ ضارة نافعة.

أسسنا مجلة «شعر»

- ماذا فعلت في بيروت يا عزيزي نذير؟

- درّستُ الأدب العربي في كلية برمانا العالية، وصرت رئيسًا للقسم العربي فيها، لكنني تابعت دراستي في الجامعة الأمريكية في بيروت ونلت الماجستير، وكنت ناشطًا في ميادين الفكر القومي والسياسي.

-أعرف أنك كنت من مؤسسي مجلة «شعر» وقتئذ؟

- فعلاً أسسنا مجلة «شعر» مع خليل حاوي، ويوسف الخال، وأدونيس، والثلاثة كانوا شعراء مثلي.

- هل نشرت في «شعر»؟

- نشرت قصائد كثيرة، وعنها صدر لي ديوان «اللحم والسنابل» عام ١٩٥٧م و«غداً تقولين كان» التي صدرت عن «دار المجاني» عام ١٩٥٩م، وعن «دار الموسوعات العربية» عام ١٩٨٣م، والداران في بيروت التي كانت تجذب المثقفين والمطاردين.

- أعرف أنك اشتغلت في المسرح في تلك الفترة أيضاً؟

- الواقع أنني عملت للمسرح منذ طلعتي الأولى من دمشق. كتبت مسرحية شعرية بعنوان «ابن الأرض» قدمت للإذاعة بإخراج من جوزيف فهدة ١٩٥٢م، تمثل الاعتقال، وأذيعت مرارًا ثم طورتها للمسرح عام ١٩٥٧م، بل وأهديت للإذاعة الأمريكية، ومسرحية «جراح من فلسطين» عام ١٩٥٢م ومسرحية «جسر الموتى» التي نشرت في مجموعة «أطفال في المنفى» في بيروت عام ١٩٦٢م وأعيد طبعها في الشام عام ١٩٩٢م.

- هل كتبت المسرحية الشعرية فقط، أي إنك لم تكتب المسرحية النثرية؟

- بل كتبت المسرحية النثرية أيضًا. من نثرياتي المسرحية «سيزيف الأندلسي» التي أخرجها «فريد بنمارك» لمسرح محمد الخامس في الرباط عام ١٩٧٥م. وأخرجها «أسعد فضة» في دمشق بعد عام واحد لحساب وزارة الثقافة السورية، ومسرحية «طائر السمرمر» التي أخرجها نبيه مراد في كندا، والتي نشرتها دار فكر في بيروت. ومسرحية «أوروك تبحث جلجامش» المنشورة في دمشق و «المرايا» و «دروع امرىء القيس» و «الشيخ ومغارة الدم» و «الزنج» التي ترجمتها عن مؤلفها «عز الدين المدني» إلى الإنكليزية، وجميع هذه الأعمال صدرت ما بين أعوام ١٩٧٤م و١٩٩٣م.

- إنه كم كبير كتبته للمسرح؟

- نعم. كنت أكتب وأنشر الدواوين والمسرحيات، وأتهيأ لنيل الدكتوراه بالأدب الحديث والمقارن، وقد نلت الدكتوراه من جامعة إنديانا في الولايات المتحدة الأمريكية.

- كنت إذًا قد هاجرت هجرة أخرى إلى أمريكا؟

- أجل. بعد نيلي الماجستير من الجامعة الأمريكية في بيروت، ذهبت إلى الولايات المتحدة، وعملت كأستاذ بكرسي كامل في جامعة بورتلاند بعد حصولي على الدكتوراه. كنت أستاذًا زائرًا في جامعات هارفارد وجورج تاون وانديانا. وقتئذ اهتممت بالأبحاث المقارنة وحضرت واشتركت في أكثر من ٣٠ مؤتمرًا دوليًا للأدب المقارن والدراسات والأنشطة الإسلامية. ونشرت أبحاثي في المجلات الاختصاصية في الولايات المتحدة.

- هل تستطيع أن تحدد لي مدة إقامتك في أمريكا؟

-أقمت ما يزيد عن ١٨ سنة، أي منذ عام ١٩٦٢م حتى عام ١٩٨٠، وكانت سنوات خصبة.

- ثم عدت إلى بيروت؟

- عدت لأنخرط في المقاومة الفلسطينية..

- أحقًا فعلت؟

- طبعًا، وخرجت مع المقاتلين في السفن من بيروت إلى طرطوس، وقد.. طلعت بديوان كامل عن الصمود في بيروت..

- ماذا كان اسم هذا الديوان؟

- «سيدة البحر».

-هل كان انخراطك في المقاومة غسلاً لذنب لم ترتكبه؟ هل كوفئت بعد ذلك في وطنك بعد هذه الغربة الطويلة؟

- كنت بطلاً في الفكر والقومية والإبداع، لكن بطولتي هذه لم تغفر لي. واضطررت إلى الهجرة من جديد، طلبًا للرزق...

-هل ذهبت إلى الولايات المتحدة من جديد؟

- طلبت للعمل هناك، لكنني اخترت بلدًا عربيًا لأعمل فيه: المملكة السعودية، وتحديدًا عملت في جامعة الملك سعود في الرياض.

- أدرّست هناك أيضًا؟

- أشرفت على طلبة الدراسات العليا، لكنني اشتركت في الحياة العامة أيضًا. وكتبت حوالي عشرة كتب، هي عبارة عن أدب وأحاديث ومجموعات شعرية ومسرحيات.

جيل المعاناة..

- ما الذي أردت أن تقوله في معظم نتاجك الشعري والنثري؟

- جيلنا جيل المعاناة. إنها معاناة حقيقية، سواءً أكانت فردية أو جماعية. وهذا ما حاولنا أن نعبر عنه من خلال تجاربنا الذاتية أو الفكرية. لماذا؟ لأن الإبداع برأيي لا يمكن أن يكون معزولاً عن المجتمع. إنه، أي الإبداع. لا يمكن أن يكون منطلقًا من برج عاجي، ولكن هذا لا يعني ابتزالاً. الابتذال ليس هو الشعبي أو الفولكلوري..

العظمة السياسي..

هنا أردت أن أذكره بحادثة رأيتها بنفسي عام ٢٠٠٢م كنا معًا في مقهى الروضة نحتسي الشاي. عندما قرع جرس هاتفه النقال. كانت المكالمة من بيروت. ورأيت أسارير الفرح تبدو على الوجه المكتنز.. فحدست أن قيادة الحزب السوري القديمة الموجودة في لبنان قد وافقت على ترشيحه لعضوية مجلس الشعب السوري، وكان حدسي في محله، كم كان مغتبطًا.. ربما لأن ترشيحه يعيد إليه انتماءه إلى دمشق التي خرج منها على الرغم منه. ولقد خاض غمار هذه التجربة، على الرغم من أن الأجيال المتعاقبة لم تكن تعرفه معرفة تامة. فقد كان غيابه طويلاً. إلا أنه حاز على ٢٢ ألف صوت في دمشق. وهذا دليل على أن الناس يقدرون علمه وكفاحه، ولم ينسوه، على الرغم من غربته الطويلة بعيدًا عن دمشق.

- هل هذا يدل على التزامك بالحزب؟

- الجواب إن القوميين السوريين لا يهجرون الحزب وإن تقاعدوا.. لكن نذير عظمة.. لم يتقاعد. إنه الآن في الخامسة والسبعين، لكنه ما يزال ينتج، وآخر أعماله الإبداعية كتاب «فضاءات الأدب المقارن»، وهو دراسة في تبادل الثيمات والرموز والأساطير بين الآداب العربية والأجنبية، وهو من مطبوعات ومنشورات وزارة الثقافة السورية، ومثله كتاب «المأساة وأزميل الترجمة» الذي تضمن ترجمة شعرية عربية كاملة لأغاني البراءة والترجمة عن وليم بليك..

- إن المبدع يعطي باستمرار حتى ولو بلغ المئة؟

- قال هذا، وهو ينظر إلي بعينيه الشابتين، فسألته:

- ما هي طموحاتك؟

- قال:

- طموحي الآن أن أكتب سيرتي الذاتية؟

- لماذا؟

- لأن فيها بعدًا انسانيًا.

- لأن فيها بعداً إنسانياً فقط؟

- فيها أبعاد قومية وفكرية وإنسانية تستحق التسجيل أيضاً؟

- هل ثمة طموحات أخرى؟

- أجل. هناك خمسون وربما ستون مقابلة أريد أن أجمعها وأنشرها في كتاب، وكلها تعبر عني أو ترسم خارطة كفاحي ومعاناتي.

- طموحاتك محصورة بالنشر إذاً؟

- تستطيع أن تقول هذا؟

- هل هناك كتب جديدة تطبع لك هذه الأيام؟

- هناك كتاب بعنوان «التواصل بين المخيلة والعين» وسيصدر عن دار الفيصل في المملكة العربية السعودية.

- عن أي شيء يدور مضمون هذا الكتاب؟

- مضمونه يبحث في علاقة الشعربالفنون البصرية.

عودة عشتار

- وهل هناك كتب أخرى معدة للنشر؟

- كتاب آخر سيصدر لي عن دار فكر في بيروت وعنوانه «عودة عشتار من العالم الأسفل» ويبحث عن عشتار في المسرح والفنون المعاصرة.

- وماذا أيضاً؟

- كتاب «أوراق عارف الدمشقي» وهو سيرة ذاتية، ذات طابع أدبي، وليس حياتي.

- يعني أنك لا تتوقف عن العطاء؟

- لا يمكنني أن أتوقف، لأن الإبداع لا يتوقف. هل سمعت عن مبدع توقف عن العطاء يوماً؟

مساهمات أخرى..

شارك الدكتور نذير العظمة في ٢٠ مؤتمراً دولياً، ألقى خلالها بحوثاً عربية وإسلامية، ومنها مؤتمر جمعية الاستشراق الأميركية، ومهرجان قرطاج في تونس، والمسرح الآسيوي - الإفريقي، ومهرجان جبران خليل جبران العالمي.

- نشرت خمسين بحثاً، بعضها باللغة الإنكليزية في العالمين العربي والأمريكي، كما نشرت ما يزيد عن مئتي مقالة نقدية، في صحف ومجلات سياسية ونقدية؟

- مثل ماذا دراساتك هذه، وعماذا؟

- مثل «مؤثرات تي.. إس. إليوت في الحركة التموزية» و«صورة عشتار في الشعر العربي الحديث» و «مؤثرات إيديث ستيويل في شعر بدر شاكر السياب» وقد نشرت هذه باللغتين الإنكليزية والعربية.

مشاركات بالجملة..

لم يتوقف د. نذير العظمة عن الإبداع

الشعري بكافة أشكاله. ولم يضن على جمهوره بقراءات شعرية في أماكن مختلفة في العالم.

-أين قرأت شعرك؟

-في مهرجان ابن زيدون برعاية وزارة الثقافة المغربية، وكان ذلك عام ١٩٧٥م. ومهرجان المحبة في اللاذقية في عامي ١٩٩٣م و١٩٩٥م ومهرجان الجنادرية في عام ١٩٩٥م وغيرها.

- يقال إنك أسست مجلة باللغة الإنكليزية؟

-أجل. وكنت رئيس تحريرها، وهي تصدر عن اتحاد الكتاب في دمشق، وتتصدى للإبداعات العربية.. تعرف بها وتقدمها لجمهور غير عربي.

- جمعت المجد من أطرافه؟

- قال مبتسمًا معلقًا على ملاحظتي الفكهة:

- لا أستطيع إلا أن أعمل وأشارك، ولقد شاركت في جميع الوسائط المقروءة والمسموعة والمرئية في العواصم العربية والأمريكية.. تصور. لقد أتيح لي أن أشارك بمداخلات عديدة في مؤتمرات غير التي ذكرت أنني حضرتها..

- مثل ماذا؟

- مثل لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية، وهي منبثقة عن «المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم».

- هل سافرت في رحلات أدبية؟

-حياتي كلها أسفار في أسفار. أنا الذي كنت أريد أن استقر في سورية، لكنني في الواقع.. شاركت في وفود سافرت إلى الهند وإلى الاتحاد السوفياتي، إن كنت تعني أنني سافرت في مهام أدبية.

نزار قباني

وجازفت بسؤال د. نذير عظمة عن رأيه في الحركة الشعرية في سورية، على ما أعرفه من إحجام الشعراء من ذكر ما يتعلق بزملاء المهنة..

قال:

- لا أريد أن أذكر الأسماء، اعفني من هذا السؤال.

- قلت:

-نزار قباني.. صديقك، ألن تقول في المرحوم كلمة؟

قال:

- حبيبي. رحمة الله عليه.

قلت:

- ما رأيك بشعر نزار؟ أرجوك أصدقني القول؟

قال:

- نحن جيل المعاناة في الشعر. وفي..

ولم يكمل..

سألت:

- هذه إجابة غامضة وملتبسة. أنزار من جيل الذين عانوا في الشعر يا دكتور؟

قال: وهو لا يضع عينيه في عيني، كأنه لا يريد أن يفتح قصصاً عن شعراء بلاده.

- أعني أنني من جيل المعاناة، ربما لأنني ارتبطت بقصيدة. أنا مختلف، مختلف عن بقية الشعراء.

ولم يشأ أن يزيد عن ذلك، فاحترمت صمته.. وصمت معه قليلاً ثم خطر لي أن أسأله عن حياته الخاصة. فقال:

- تزوجت مرتين، مرة من لبنانية، رزقت منها بأبناء عاشوا معي في أميركا، وهم موجودون هناك الآن، ثم تزوجت من شامية، أنجبت لي فتاتين تعيشان معنا الآن في دمشق، في بيت اشتريته لأستقر.

الدوشكا تتكلم..

وقام إلى المكتبة. فقدم لي عدداً من كتبه، منها:

❖ «لماذا لا أغرد للموت»؟

❖ «المأساة وأزميل الترجمة»

❖ فضاءات الأدب المقارن

❖ المرايا

❖ ثلاث مسرحيات شعرية

❖ درع امرئ القيس

❖ المسرح السعودي

واستوقفتني من «لماذا لا أغرد للموت» قصيدة «أغنية الدوشكا»:

الدوشكا الدوشكا تتكلم

الدوشكا أفصح من أكثم

ملك الزاروب يعانقها

دَمْ دَمْ در لم دم دم در لم

دم دم دم

در لم دم دم

أم من عنترة الزينة

بالبطش يقرر قانونه

فالحاكم يحكم باسم الدوشكا

والقاتل يقتل باسم الدوشكا..

يا أطفال

تعالوا نرقص للدوشكا

حيوا الدوشكا

صلوا للدوشكا

خلف الكرم وتحت التينة

من يذكر حيفا؟

من يذكر يافا؟

من يعطي قمحًا وقطافا؟

غير الدوشكا؟

لم أعرف ما هي الدوشكا. ولم أسأله، لأن هذه القصيدة تحاول أن تؤدي دور المونولوج الشعبي، لذا يجب أن تصوّت لا أن تقرأ، لكنني قرأتها واستمتعت بها، استمتاعي بجميع نتاج الشاعر. شعرًا كان أو مسرحيات. نثرًا كان أو نقدًا، ولقد تمنيت أن أقرأ له كتابه «عدي بن زيد العبادي» الذي صدر عام ١٩٦٠م عن دار مجلة شعر لكنني لم أجده بين الكتب التي أهدانيها، مثله مثل كتابه «المعراج والرمز الصوفي» الذي صدر عن دار الباحث في بيروت عام ١٩٨٢م، غير أن الكتب التي قدمها لي تكفي لتدل على أن د. نذير العظمة واحد ممن نذروا أنفسهم لمسألة الإبداع الشعري، والكتابي بعامة، في الوطن السوري، فما بالك وله خمسون كتابًا مطبوعًا، عشرون دراسة نقدية، وسبعة عشر عملاً شعريًا، وتسع مسرحيات وثلاث روايات؟

اللهم زد وبارك..

محطات

❖ شغل د. نذير العظمة منصب رئيس تحرير جريدة «البناء» اليومية البيروتية من عام ١٩٦٠م حتى عام ١٩٦٣م

❖ شغل د. العظمة منصب رئيس قسم الأرشيف والمعلومات في مؤسسة أبي ذر الغفاري في بيروت من عام ١٩٧٩م حتى عام ١٩٨٢م.

❖ وكان مستشار المجلة الفصلية «الباحث» من عام ١٩٨١م حتى عام ١٩٩٤.

❖ عندما كرمته «الإثنينية» السعودية - تجتمع كل يوم إثنين - عام ١٩٩٤ قال الدكتور منصور الحازمي عنه : «نذير شاعر الأمجاد والأساطير. إنه السندباد الذي لا يتعب من الإبحار».

❖ وقال في حفل التكريم ذاته الدكتور عبد الله الغدامي: «إنه الأمريكي الذي يفيض عروبة».

❖ بعد أن تقاعد من العمل الوظيفي قرر الإقامة الدائمة في دمشق.

❖ ❖ ❖

متابعات

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين

كتاب الشهر

وحدة الفكرين الديني والفلسفي

عرض وتقديم :
محمد سليمان حسن

متابعـــات

٣٠٠

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين (*)

❖ مهرجان دمشق السينمائي:

تحت شعار "تحيا السينما" انطلقت تظاهرة مهرجان دمشق السينمائي في دورته الرابعة عشرة بمشاركة /٥٠٠/ فيلم سينمائي لمخرجين ومنتجين سوريين وعرب وأجانب.

وفي حفل الافتتاح ألقى الدكتور محمود السيد وزير الثقافة كلمة قال فيها: لئن كان للفن السينمائي دوره في ميدان التثقيف والتوعية والالتصاق بالجمهور ومعالجة مشكلاته وتعبيراً عن تطلعاته فإن هذا الفن لا يعيش إلا بفضل الحياة التي تتمثل فيه. والسينما للحياة أدق في التعبير من قولنا السينما للمجتمع، ذلك لأن المجتمع يفهم عادة على أنه جسم ذو كيان مادي محسوس وعلاقات مادية محسوسة، أما الحياة فهي الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومادة وفكر وأعضاء ووظائف.

(*) كاتب وباحث في التراث العربي - سورية.

وحول ما تميز به مهرجان دمشق السينمائي لهذا العام أكد وزير الثقافة: أن دورة هذا المهرجان غنية بفعالياتها، متنوعة في تظاهراتها، إذ إنها تشتمل على مسابقة للأفلام الطويلة والأفلام القصيرة، ويتم عرض أهم الأفلام الحائزة على جوائز في مهرجانات كبرى، وتسلط الأضواء على سوق الفيلم الدولي، وعلى أفلام السيرة الذاتية والوقوف على باقة من نتاجات السينما العالمية من الشرق والغرب، وعلى أفلام لمخرجين راحلين، ومنهم المخرج السوري العالمي المرحوم مصطفى العقاد.

وفي حفل الافتتاح كرم مهرجان دمشق عدداً من الرواد الذين عملوا في الفن السينمائي في سورية وهم: زهير الشوا، سعد الدين بقدونس، نبيلة النابلسي، إبراهيم نجمة، حسن سامي اليوسف، منير جباوي، محمود حديد، جان الكسان، كما كرم الممثل المصري محمود ياسين بصفته ضيف شرف على المهرجان، كما كرمت إدارة المهرجان عدداً من الفنانين السينمائيين العالمين، وفي مقدمتهم: الكساندرا استيورات، كوريين كليري، كارين زاروف، كاترينا اسكالو، سعيد مرزوق.

وقد خصص مهرجان دمشق السينمائي احتفالية خاصة لتكريم المخرج السوري الراحل مصطفى العقاد، تم خلالها منح الراحل العقاد وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة.

وقد بدأت انطلاقة العروض السينمائية المشاركة بعرض الفيلم القصير "عابرو سبيل" والفيلم الروائي الطويل "الطفل" وهما من الأفلام التي نالت جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي بدورته لعام ٢٠٠٥.

وتم تشكيل لجنتين لتحكيم الأفلام المشاركة في مسابقة مهرجان دمشق السينمائي إحداهما للأفلام الطويلة برئاسة السينمائي السويسري: فورتيس ديهادن، وليد إخلاصي، كورين كليري، كاترينا ديدا سكالو، مونيكا فان كامين، جمال سليمان، بوسي، يوكيم فون، حمادي غيروم، جيا نفرانكو. وأخرى للأفلام القصيرة تكونت من: غسان شميط، اليكس ماكول، آناتولي شاخوف، فيليب شياه، انطوانيت عازرية، كلاس دانييلسن.

وفي اختتام فعاليات المهرجان جرى الإعلان عن توزيع جائزة الأفلام الطويلة وفق الآتي:

- الجائزة الذهبية: وهي من نصيب الفيلم الأرجنتيني (سماء صغيرة) للمخرجة ماريا فيكتوريا مينيس.

- الجائزة الفضية: وقد فاز بها الفيلم التركي (جرح القلب) للمخرج يافوز تورغول.

- الجائزة البرونزية: وكانت من نصيب

الفيلم السوري (علاقات عامة) للمخرج سمير ذكرى.

- جائزة لجنة التحكيم الخاصة: وقد منحت للفيلم الإيراني (شجرة الصفصاف) للمخرج مجيد مجيدي.

أما جائزة الأفلام القصيرة فقد فازت بها الأفلام التالية:

- الجائزة الذهبية: وهي من نصيب فيلم (الباب) من روسيا.

- الجائزة الفضية: وقد فاز بها فيلم (أوبراس) من فرنسا.

- الجائزة البرونزية: وقد فاز بها مناصفة كل من فيلم (أنا من الداخل والخارج) من ألمانيا، وفيلم (في الظل) من بلجيكا.

- كما منحت لجنة التحكيم جائزتها الخاصة لفيلم (مذكرات رجل بدائي /الجزء الثاني) من (سورية) للمخرج موفق قات.

ووزعت لجنة التحكيم جوائز أفضل ممثل وممثلة وفق مايلي:

- جائزة أفضل ممثل وهي من نصيب الفنان (جيوفاتي ريبيزي) عن دوره في الفيلم الأسترالي (شقيق من أحب) للمخرج جان ساردي.

- جائزة أفضل ممثلة: وهي من نصيب الفنانة (بينيلوبي كروز) عن دورها في الفيلم الإيطالي (لا تتحركي) للمخرج سيرجيو كاستيليتو.

- جائزة خاصة: للممثلة المصرية منة شلبي، والممثلة التونسية هند صبري لدوريهما في الفيلم المصري (بنات وسط البلد) للمخرج محمد خان.[1]

❖ حنا مينه يفوز بجائزة الكاتب العربي:

فاز الروائي السوري حنا مينه بجائزة الكاتب العربي التي يمنحها اتحاد كتاب مصر، لأول مرة في تاريخه، ومعها درع جامعة الدول العربية الذي تقرر أن يمنح سنوياً لمن يفوز بهذه الجائزة.

وقد أنهى اتحاد كتاب مصر أعمال مؤتمره "الكاتب والمستقبل"، الذي عقد بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على تأسيسه، بقاعة القمة بجامعة الدول العربية، بإعلان اسم الفائز بجائزة الكاتب العربي، وأسماء الفائزين بجوائز الاتحاد السنوية، وجوائز التميز، والجوائز الخاصة التي يمنحها أدباء وكتاب أحياء (مثل محمد سلماوي، ود. عبد الغفار مكاوي) أو جوائز باسم أدباء وكتاب راحلين (مثل جائزة حسين فوزي النجار).

وقد فاز بجوائز الاتحاد السنوية هذا العام كل من: د. سهير المصادفة عن روايتها "لهو الأبالسة"، كما فاز بها الشاعر عماد

غزالي عن ديوانه "ظل ليس لك"، أما في مجال الشعر المحكي بالعامية المصرية فقد فاز بالجائزة الشاعر إبراهيم رضوان عن ديوانه "أشعار بالعامية الدارجة"، وفاز بجائزة التميز كل من الروائي فؤاد حجازي، والشاعر د. كمال نشأت، وفاز بجائزة محمد سلماوي الخاصة الشاعر محمد سعد بيومي، عن مسرحيته الشعرية "وينتصر الموت" كما فاز بجائزة الراحل حسين فوزي النجار الروائية سهام بيومي عن روايتها "أيام القبوطي".

وفاز بجائزة د. عبد الغفار مكاوي عن عام ٢٠٠٤ (مناصفة) كل من محمود كحيلة عن كتابه "كيلوباترا الأخرى"، وخالد السيد وهدان عن عمله "أخبار الربيع"، وعن عام ٢٠٠٥ فاز إبراهيم الحسيني عن كتابه "متحف الأعضاء البشرية".

أما الجائزة الكبرى فقد كانت كما أشرنا من نصيب الروائي الكبير حنا مينه وقيمتها عشرة آلاف دولار، وقد شكلت لجنة تحكيم علمية لهذا الغرض، من الأدباء: د. عبد العزيز حمودة، ود. هدى وصفي، ود. صلاح فضل، حيث قررت اللجنة منح جائزة هذا العام للكاتب السوري حنا مينه، تقديراً لتاريخه الطويل في الإبداع، ونضاله المستمر من أجل الكلمة، لأكثر من سبعين عاماً، وبهذه المناسبة قال الروائي حنا مينه: ما كنت، وقد ولدت مريضاً عليلاً ناحلاً حسب أنني سأصبح كاتباً، وأكثر من ذلك كاتباً عالمياً ترجمت كتبه إلى سبع عشرة لغة عالمية، وأعرف القراء الكرام أنني ولدت بالخطأ وسأموت بالخطأ، وكتبت بالخطأ أيضاً، وما يجدر ذكره أن الروائي حنا مينه، فاز بالعديد من الجوائز، ونال العديد من الأوسمة، وعلى رأسها وسام الاستحقاق من الدرجة الممتازة الذي منحه إياه السيد الرئيس بشار الأسد مع مجموعة من الأدباء السوريين الآخرين.

يشار إلى أن مؤتمر الكاتب والمستقبل الذي أقيم برعاية الجامعة العربية، قد اتخذ عدة توصيات في اختتام أعماله أكد فيها على ضرورة تبني مبدأ التنوع الثقافي، وتعدده في إطار التكامل والتفاعل بين الثقافات، ودعوة الحكومات العربية لحماية حقوق الكتاب والمبدعين المادية والمعنوية، وإزالة العوائق والقيود التي تحول دون انتقال الكتب والمطبوعات، وزيادة حجم التبادل الثقافي بين الدول العربية.(٢)

❖ مرور قرن على ولادة إبراهيم طوقان:

بمناسبة مرور مئة عام على ولادة الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان الذي توفي سنة ١٩٤١، أقام الاتحاد العام للكتاب

والصحفيين الفلسطينيين، وتجمع الكتاب والأدباء الفلسطينيين في دمشق ندوة احتفالية شارك فيها العديد من الأدباء والمثقفين والشعراء، حيث أكد الباحث حمزة برقاوي أمين سر اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين أن هذه الندوة تأتي في سياق تخليد المبدعين الفلسطينيين وخصوصاً أولئك الذين استطاعوا أن يحفزوا جيلاً بكامله نحو الالتزام بقضايا وطنه وأمته.

وفي مداخلته الافتتاحية تحدث الدكتور علي عقلة عرسان محطات هامة في حياة طوقان وما واجهه من صعوبات في مسيرة حياته الشخصية والإبداعية، وعن التزامه بقضايا أمته ووطنه حيث كان شعره يفيض بالجرح الفلسطيني القادم، وقد ترك من الشعر والمواقف ما لم يمت أبداً معه، وبقي شعلة للحرية مع أجيال له سواء في الجامعة الأمريكية مثل وجيه البارودي وأجيال أخرى سواها.

أما الشاعر خالد أبو خالد فقد أكد في مداخلته أن إبراهيم طوقان خالد خلود الشعب والشعر والوطن، ورأى أن طوقان لو كان من حيًّا اليوم لتمثل منظومة الوطن الفلسطيني في قصيدته والواصل قصيدته بالروح ذاتها، ولأضاف إليها كما هو جدير بالشاعر المقاوم، ولو كان حياً بيننا لبشرنا بالنصر الذي سوف يأتي ولو بعد مائة عام أخرى من تاريخ ميلاده.

وأشار الروائي الفلسطيني رشاد أبو شاور إلى أن طوقان أحد مجددي الشعر العربي المعاصر، وهو حجر الأساس للرحلة الشعرية الفلسطينية المعاصرة، وشاعر القضية الفلسطينية المبكرة، واختتم أبو شاور مداخلته بالقول: بأن طوقان سيعيش طويلاً بالكلمة وستجدد حياته كما قرأنا مقالاته وقصائده، وكلما أنشدنا الفدائي المقاوم وموطني.

وكان الشاعر يوسف الخطيب قد ألقى قصيدة شعرية بهذه المناسبة كانت بمثابة راحة لنفس الشاعر الكبير إبراهيم طوقان، وقد مهد لها بمداخلة قال فيها: "إننا في الذكرى المئوية الأولى لميلاد شاعرنا طوقان نتذكر أحد كبارنا الثلاثة المؤسسين للقصيدة الفلسطينية المقاومة "أبو سلمى، وعبد الرحيم محمود، وطوقان"، نتذكر في شاعرنا المحتفى بذكره ما تركه من بصمات وضعها بقوة في قلب ديوان الشعر المعاصر، نتذكر انفتاح إبراهيم على سعة الأفق القومي العربي عبر قصائده الشامية والمصرية والمجازية وعتابياته التي ذهبت أدراج الرياح لأحمد شوقي وحافظ إبراهيم.

وقد اختتم الباحث ماهر اليوسفي فعاليات هذه الندوة بمداخلة نقدية تناول

بها شعر طوقان مؤكداً على ما ورد على لسان الناقد الراحل حسان عباس بأن طوقان أكبر شاعر أنجبته فلسطين حتى أواخر العقد الرابع، مؤكداً أن شعره يقوم على البساطة والعمق والسخرية اللاذعة، مضيفاً أن طوقان كان يأخذ في شعره منحى الإدهاش، وهو يشكل قصيدته ويقيمها على الموسيقى، ويعمم فيها مفهوم خاص بالجمال ويبدع صوره الشعرية، ويتمتع بطاقة عالية في توظيف مفرداته وتضمينها رسالة يؤديها ويوصلها إلى جمهوره، مشيراً إلى أن شعر طوقان يستند إلى ميزان الحياة، مما جعل من صاحبه شاعراً من الطراز الأول، لأن شعره كان مفاجأة لكل ما هو حميم وقريب من الإنسانية.(٢)

❖ مؤتمر لحماية آثار العرب:

احتضنت جامعة الدول العربية مؤخراً فعاليات المؤتمر الثامن للاتحاد العام للأثريين العرب الذي أقيم تحت عنوان "دراسات في آثار الوطن العربي" والذي جرى خلاله مناقشة عدد من القضايا الأثرية، ومن بينها استخدام تكنولوجيا المعلومات في مجال حماية التراث الأثري بشكل عام.

وعبر الأمين العام لجامعة الدول العربية عمرو موسى في كلمته التي ألقاها في افتتاح أعمال المؤتمر عن أمله في أن يحقق هذا المؤتمر كل ما يسهم ويعزز الأهداف التي أنشأ من أجلها الاتحاد العام للأثريين العرب، وأن تسهم توصياته في خدمة العمل الأثري في كافة المجالات على مستوى الوطن العربي، وأن تدعم أواصر الترابط بين الأثاريين العرب، وبين هيئات ودوائر الآثار في العالم العربي بما يؤدي إلى حماية تراث الأمة العربية الذي يتعرض لتهديدات الزحف العمراني والمخاطر الطبيعية والبشرية.

وأشاد الأمين العام للجامعة العربية بجهود الاتحاد العام للآثاريين العرب في حماية الآثار العربية خاصة مع وجود بيت خبرة يقدم الكثير من الاستشارات وصيانة المباني الأثرية وترميمها، وأكد أن اختيار موضوع التطبيقات الحديثة لتكنولوجيا المعلومات في مجالات علوم الآثار كمحور رئيسي لأعماله يظهر حتمية وضرورة إنشاء مركز معلومات أثري يعني بآثار الوطن العربي ويعمل على تسجيلها طبقاً للوسائل العلمية الحديثة بهدف حفظها وسهولة تبادل المعلومات الأثرية بين الأقطار العربية، و يؤدي إلى حماية التراث والآثار العربية من مخاطر الاستحواذ والنهب، وقال: إن الجامعة العربية احتضنت عدداً من المؤتمرات التي تتعلق بالتراث القومي

للوطن العربي، وما يهدد هذا التراث من مخاطر حقيقية ما زالت صورتها في بلاد الرافدين وفي فلسطين ظاهرة للعيان نعاني من عواقبها، وفي نفس الوقت تتجه قلوبنا إلى تراث بلاد الشام الذي تترصده هو الآخر المخاطر التي تحاك على مرأى ومسمع من المجتمع الدولي، وطالب بضرورة العمل على توفير الوسائل الكفيلة بحماية التراث والآثار العربية في فلسطين والعراق ووضع رؤية استراتيجية لاسترداد ما تم نهبه من آثار، وطرح رؤية عربية واضحة لتجنيب آثار بلاد الشام المخاطر التي يمكن أن يترتب عليها ضياع حلقة من حلقات تاريخ وحضارة أمتنا العربية.

من جانبه أكد الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار الدكتور زاهي حواس حرص مصر على تجسيد وتكثيف التعاون العربي في مجال حفظ الآثار ورعايتها وترميمها، دعوتها لأكثر من اجتماع لإنقاذ التراث الفلسطيني قبل عامين، ومساهمتها من خلال اليونسكو في ترميم عدد من المواقع الأثرية التي تعرضت لاعتداءات قوات الاحتلال الإسرائيلي، وعرض الدكتور زاهي حواس دور مصر في حماية الآثار العراقية أثناء حرب العراق منذ ثلاث سنوات، وتنظيمها لأكثر من ندوة حول استرداد الآثار العراقية التي خرجت من العراق بطرق غير مشروعة، مشيراً إلى أن مصر كانت أول دولة عربية طالبت اليونسكو بالتدخل لحماية الآثار العراقية قبيل الغزو الأمريكي - البريطاني للعراق، وأكد حواس حرص المجلس الأعلى للآثار على دعم التعاون الأثري المشترك مع جميع الدول العربية، وتحقيقاً لذلك كان استضافته لعدد من الآثاريين العرب للتدريب في المواقع الأثرية المصرية، فضلاً عن الدور المصري في ترميم عدد من المواقع الأثرية بالبلاد العربية.

وقد تخلل حفل الافتتاح تكريم بعض الشخصيات التي ساهمت في حماية وصيانة التراث الأثري، حيث منح درع المؤتمر العام لكل من الدكتور صالح لمعي رئيس مركز حماية التراث الإسلامي لدوره البارز في ترميم بعض أهم الآثار الإسلامية، والشيخ سلطان القاسمي رئيس إمارة الشارقة بدولة الإمارات ، كما منح المؤتمر أيضاً مبلغ ألف جنيه، وشهادة تقدير لكل من مرمم الآثار المصري الغريب محمد سنبل، وهناء أحمد طه لتفوقهما ودورهما الكبير في مجال ترميم الآثار وحماية التراث الإنساني.

من جانبه قال الدكتور علي رضوان رئيس اتحاد الآثاريين العرب: إن المؤتمر ناقش عدة محاور تتضمن العديد من

الموضوعات والأبحاث في مجالات علوم الدراسات الأثرية والمتحفية وصيانتها، بالإضافة إلى ورشة عمل حول استخدام تكنولوجيا المعلومات في مجال حماية الآثار، وأضاف أن المحاضرات ضمت لفيفاً من الآثاريين المصريين والعرب وعلى رأسهم الدكتور عبد الله كامل رئيس قطاع الآثار الإسلامية والقبطية ويتحدث عن بوابات مدينة أوسيم الأثرية دراسة معمارية وفنية، كما يتحدث الدكتور إبراهيم يوسف شتله عن بعض النقوش الجدارية بمقابر مرووركا وكاجمني بسقارة وتوت عنخ آمون بالأقصر، كما تحدث الدكتور ناصر حسين العبودي من دولة الإمارات عن الآثار القديمة المكتشفة في دولة الإمارات منذ العصور الحجرية حتى الفترة الإسلامية، وتحدث الدكتور الخير العقون من الجزائر عن إطلالة على الصالات بين مصر وشمال غرب إفريقيا.[٤]

❖ **مهرجان القاهرة يكرم العقاد وعمر الشريف:**

أكد النجم المصري العالمي عمر الشريف أنه كان يفضل أن يبقى في مصر لمراعاة أولاده وأحفاده بدلاً من الغربة والوحدة التي صاحبت شهرته كممثل عالمي.

وقال الشريف: إن الزمن لو عاد به إلى اليوم الذي عرض عليه المشاركة في فيلمه العالمي الأول لورانس العرب، الذي فتح له أبواب النجومية في السينما العالمية فإنه كان سيرفض الفيلم بعد أن ذاق طعم الغربة والوحدة بعيداً عن وطنه وأصدقاءه الذين هجرهم بسبب الشهرة.

وكان مهرجان القاهرة السينمائي الدولي قد كرم في احتفاليه خاصة عمر الشريف، وعدداً من نجوم الفن العربي الذين لمعوا في السينما العالمية، في تقليد يتم لأول مرة في المهرجان خلال دوراته السابقة، حيث أكد الشريف : أن العالم العربي يضم الكثير من العباقرة بدليل أن أشهر الأطباء والمهندسين في العالم من العرب، وعاب على الباقين الكسل الذي يمنعهم من الوصول لتلك المكانة المتميزة، مشيراً إلى أن الصفة التي تميز بها العرب عن غيرهم، وخاصة المصريين هي الفكاهة.

وحول مقومات العالمية في مجال التمثيل قال النجم الكبير: إن اللغة هي العائق الأساسي أمام الفنانين العرب، مؤكداً أن مصر تضم الكثير من الممثلين العباقرة الذين يعتبرهم أفضل منه على حد قوله، والذين لم يصل أي منهم للعالمية لأنهم لا يجيدون اللغات الأجنبية، وقد أدهش الشريف الحاضرين باعترافه علانية أن الممثل الراحل أحمد زكي كان أكثر منه موهبة، لكنه تميز عنه بمعرفة

عدد من اللغات التي ساعدته على العمل بالسينما العالمية، كما أكد إنه قرر أن يقضي العام المقبل بالكامل في مصر لانشغاله بتصوير مسلسل تليفزيوني يعد الأول في تاريخه الفني.

ما يجدر ذكره أن عمر الشريف قدم للسينما العالمية الكثير من الأعمال من أشهرها "دكتور زيفاجو" و"الفارس الثالث عشر" و"هيدالجو" و"السيد إبراهيم وزهور القرآن" كما قدم العشرات من الأفلام المصرية المهمة مثل "نهر الحب" و"سيدة القصر" و"صراع في الميناء" و"في بيتنا رجل" و"الأراجوز" و"المواطن مصري" و"أيوب".

وفي الوقت ذاته قرر مهرجان القاهرة السينمائي إقامة احتفالية خاصة للمخرج السوري العالمي مصطفى العقاد، الذي اغتالته يد الإرهاب في عمان بالأردن هو وابنته، حيث كان المهرجان قد أعد برنامجاً خاصاً لتكريم كل الأسماء العربية التي لمعت في السينما العالمية مثل العقاد وسلمى حايك والمنتج السينمائي إبراهيم موسى، ولكن بعد رحيل العقاد قررت إدارة المهرجان أن تتحول الاحتفالية إلى تظاهرة كبيرة ضد الإرهاب، حيث قدمت ضمن فعاليات المهرجان ندوة عن سينما العنف والإرهاب.

وقد رحل المخرج العالمي مصطفى العقاد، وهو يحلم بتقديم فيلم عن صلاح الدين، وكان قد أخرج خلال مسيرته السينمائية فيلم "الرسالة" عام ١٩٧٦ الذي يتناول حياة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، والذي قام ببطولته الممثل الشهير انتوني كوين الذي قام فيه بدور حمزة عم النبي، وقد واجه العقاد تحدياً كبيراً في تصوير فيلم الرسالة حيث لا يرى ولا يسمع فيه المشاهدون صورة أو صوت النبي محمد.

كما أخرج العقاد فيلم "أسد الصحراء" عام ١٩٨١، الذي يتناول قصة كفاح المناضل الليبي عمر المختار الذي جسد كوين شخصيته أيضاً، كما كان المنتج المنفذ لسلسلة أفلام "هالوين" وهي أفلام رعب، وولد العقاد في مدينة حلب عام ١٩٣٥.[٥]

❖ أيام قرطاج المسرحية:

في مسرحية "هجرة انتيغون" للمخرج السوري جهاد سعد شكل السخط الواضح على سفك الدماء إسقاطاً لما تعانيه المجتمعات العربية اليوم من ويلات التهديدات والحروب، إضافة إلى طرح للأبعاد التي يحتاجها العالم العربي اليوم للقفز إلى الأمام حيث تمثل "انتيغون" إنموذج المظلوم المعتدى عليه، لكنه الرافض للرضوخ والاستسلام والانحناء أمام

المتغيرات الجديدة، تدخل انتيغون خشبة المسرح فاتنة حزينة تبكي أخاها الذي قتله خاله حين حاول استرداد العرش المغتصب، ويحتدم الصراع بين انتيغون التي تمثل قيم الحق والحرية والسلام، وبين خالها الطاغية رمز البطش والحرب والمجد الزائف، وخلال رحلة الصراع التي اختزلها المخرج في ساعة واحدة تظهر انتيغون شجاعتها وتمردها الإنساني وتضحيتها من أجل الحرية وتمسكها بحقها المغتصب.

وقد أشادت الصحف التونسية بالمسرحية "لأن النص لم يخل من دلالات ومن عمليات توليد للغة وإيحاءات عن الأساطير والرموز والمعنى.. حيث جاء كل ذلك ليعالج أسئلة السلطة وحق الإنسان أن يقول لا، وهي تقرير مصيره وفي الإقدام على كافة الخسارات باستثناء خسارة الإنسان لذاته".

وقد شاركت ٤٢ فرقة تمثل ١٦ بلداً في الدورة الثانية عشرة لأيام قرطاج التي بدأت فعالياتها تحت شعار "الانفتاح"، وكانت الدول المشاركة هي: تونس والمغرب والجزائر ومصر ولبنان وسوريا والأردن والعراق وفلسطين والكوت ديفوار وبلجيكا وفرنسا وإيطاليا والنمسا وهونغ كونغ واليابان.

واللافت للانتباه أن أكثر العروض المسرحية التي قدمت في أيام قرطاج عبرت عن الوضاع التي يشهدها العالم العربي في هذه المرحلة وخاصة ما يحدث في العراق وفلسطين، فقد توقفت مسرحية "هوى وطني" إخراج وتمثيل الفنانة رجاء بنت عمار عند محنة العراق في خطاب ساخر ومرير، تبدأ المسرحية من اليوم الثامن للحرب على هذا البلد العربي وتتواصل على مدى أيام القتل وتدمير المدن العراقية وذبح الأطفال تحت شعار "التحرير ونشر ثقافة الديمقراطية والحرية".

وقد قدمت رجاء دور امرأة مقهورة هاربة من نفسها محتجة على وجودها تروي على مدى ساعتين تقريباً والعرق يتصبب من جسدها والدموع تغطي وجهها وصراخها المدوي يملأ المكان أيامها ولياليها خلال الحرب ثائرة على عجزها وصمت الناس وانشغالهم بحياتهم اليومية الغارقة في اللامعنى، ورغم العتمة والمرارة والخواء تنتهي المسرحية ببصيص من الأمل في غد أفضل.

كما كان الوضع في العراق موضوعاً لمسرحية "كلام الليل ١١/٩" لصوص بغداد "للمسرحي التونسي توفيق الجبالي التي شهدت نجاحاً كبيراً، حيث بدأت المسرحية بتلكؤ الممثل توفيق العايب في الصعود إلى الخشبة لأن لا شيء يشجع على التمثيل في

واقع عربي يتسم بالمرارة والفوضى والإحباط، وفي هذه المسرحية ينزل توفيق الجبالي من المسرح لإقناع العايب بضرورة تقديم المسرحية احتراماً للجمهور الحاضر ثم يتعهد الاثنان باحترام تعليمات لجنة التوجيه المسرحي بالابتعاد عن كل الممنوعات التي قد تثير ردود فعل الناس ومن بينها الدين والجنس والسياسة، ويتوغل الثنائي الجبالي والعايب في تشريح المجتمع العربي بكل تناقضاته، وتتداعى حكاياتهما لتتداخل محملة بكثير من السخرية والمرارة مع توالي صور سجن أبو غريب وصور الاغتصاب وسرقة الآثار وتدمير المسارح، ودوي أصوات القنابل، وتعالي صراخ اليتامى، ونحيب الثكالى.

من جهته كشف نور الدين الورغي من خلال مسرحية "زنديان" أو "الهنود الحمر" عن داخل الإنسان العربي المجروح والمقهور أما العنف الذي يميز العالم اليوم، وأكد الورغي "المسرحية تقدم شعباً يأسف لماضيه ويعيش حاضره بمرارة، وينظر إلى المستقبل بكثير من الرعب والخوف" مشيراً إلى أن هذه المسرحية تتناول أوجه التشابه بين الثقافة العربية وثقافة الهنود الحمر الغنية"، معتبراً أن "عرب اليوم هم هنود حمر القرن العشرين الذين حيكت ضدهم مؤامرة منذ أكثر من خمسين عاماً لاقتلاعهم من جذورهم كما حصل مع الهنود الحمر". (٦)

❖ ياسمينة خضرا في معرض مونتريال للكتاب:

خلال تنظيم "صالون الكتاب العالمي الثامن والعشرين" في مونتريال،والذي اشترك بفعالياته نحو ١٤٥٠ كاتباً من مختلف الجنسيات وزاره أكثر من ١٥٠ ألف زائر، وجه المسؤولون عن المعرض دعوات رسمية إلى ثمانية من أشهر الكتاب العالميين، بينهم ياسمينة خضرا الروائي العربي الوحيد، ليحلوا ضيوف شرف ويوقعوا على آخر ما صدر لهم من أعمال وسط أجواء احتفالية تخللتها لقاءات وحوارات مستفيضة مع الجمهور الكندي ومقابلات خاصة مع وسائل الإعلام المرئية والمكتوبة.

وكانت مشاركة خضرا بصفته الكاتب العربي الوحيد قد أثارت الكثير من التساؤلات المثيرة للجدل حول ما كتب وما صدر عنه من مواقف وآراء جريئة تخص العديد من القضايا الشخصية الساخنة والمسائل الخلافية التي تتعلق بحوار الحضارات وتعايش الثقافات ومستقبل الديمقراطية وقضايا الترجمة وسواها من القضايا والموضوعات الهامة الأخرى.

وقد كانت إشكالية الاسم المستعار من

بين أبرز القضايا التي كان على خضرا أن يوضح خلفيتها والعوامل التي تكمن من ورائها، ذلك أن هذه الإشكالية واحدة من المسائل المحرجة التي واجهت الكاتب على هامش المعرض كما في سيرته الأدبية، والمعروف أن هذا الكاتب الجزائري تخلى عن اسمه الحقيقي محمد مول سهول واستبدله باسم زوجته ياسمينة خضرا، وقد كرر الكاتب تبريره لهذا الإجراء سواء في مقابلته مع وسائل الإعلام أو من خلال ما كان ذكره في بعض كتبه: "أن هذه الاستعارة هي عربون وفاء وحب وتقدير لزوجتي ياسمينة وإعجاب كبير بنضال النساء الجزائريات خصوصاً والعربيات عموماً... ولغياب الديموقراطية أيضاً"، وهذه إشارة إلى خوفه على حياته من بطش الأصوليين الذين وقع الكثير من أمثاله ضحايا بريئة لأعمالهم "الإرهابية"، مشيراً إلى أنه ليس الكاتب الوحيد الذي كتب باسم مستعار، فهنالك الكثير من الكتاب العرب وغير العرب غيروا أسماءهم لأسباب ودوافع مختلفة.

وخلال مشاركته في ندوة حول الكراهية والعنصرية وجه خضرا انتقادات عنيفة إلى ما تقوم به بعض الدول الأوروبية والأمريكية من إجراءات عنصرية تنم عن "إرث استعماري بغيض يقوم على كراهية الإنسان الآخر المختلف"، وخاصة بعد تداعيات أحداث أيلول عام ٢٠٠١، والتي كان هو كغيره من العرب واحداً من ضحاياها"، ومن ذلك وبتأثيره يذكر على سبيل أن سلطات الهجرة الكندية عام ٢٠٠٢ امتنعت عن إعطائه تأشيرة دخول إلى أراضيها على الرغم من تلقيه دعوة رسمية لحضور معرض الكتاب آنذاك في مونتريال"، ومن هذا المنطلق شدد خضرا على دور المثقفين أياً كانت جنسياتهم في أن يتصدوا لموجة العنصرية والكراهية التي يجري التذرع بها أحياناً تحت ستار مكافحة الإرهاب.

وحول المسيرة الديمقراطية العربية وكيفية التوفيق على الصعيد الشخصي بين كونه ضابطاً عسكرياً سابقاً في الجيش الجزائري وصيرورته بعد ذلك كاتباً مناضلاً في سبيل الديمقراطية وحقوق الإنسان أجاب خضرا قائلاً: "كان بودي أن أصبح جنرالاً إذا لم تتح لي فرصة الكتابة". وتابع: "إن الجنرلات لم تكن لديهم السلطة ونحن لم نكن شيئاً، إنما الغرب هو الذي كان يسحب البساط من تحت أقدامنا".

أما بخصوص الديموقراطية في العالم العربي فقد تكلم عنها بيأس شديد ورأى على الرغم من تخليه وابتعاده عن الشأن السياسي، أن الديموقراطية العربية "ليست سوى بضاعة بلا ثمن" وأن الأنظمة السائدة كما يقول "قد تمنحنا الحق بالاحتجاج أو القول بما نفكر لكن هذا لايغير شيئاً"، ويضيف: "أن الديمقراطية

لاتتحقق في ظل احتكار السلطة، وأن تداول الحكم بالوسائل السلمية أمر لا وجود له في قاموس العرب السياسي"، ويذكر خضرا "أن العرب كانوا من الديمقراطيين (قاعدة الشورى بينهم) إلا أنهم اليوم يقومون بمحاولات غير كافية وهم لم يصلوا بعد إلى مرحلة البلوغ السياسي والفكري لإنتاج ديمقراطية نعتز بها، ونحن مازلنا في بداية الطريق".

كما أجاب خضرا على كثير من التساؤلات المتعلقة بأدبه الروائي، وأسباب عدم ترجمة روايته "الاعتداء" الصادرة حديثاً في باريس إلى اللغة العربية مع أنها ترجمت إلى ٢١ لغة عالمية فقال: " إن القارئ العربي لا يعرف شيئاً عما أكتبه، خلافاً للإنسان الغربي والفرانكوفوني الذي عبره أستطيع أن أنقل أفكاري إلى أنحاء العالم". واعتبر خضرا أن "الكتابة بالفرنسية هي بمثابة الصوت العربي الذي يصل إلى مستويات عالمية خلافاً للغة العربية، التي لا تتمتع بحضور كبير في المحافل الدولية الثقافية والفكرية والسياسية علاوة على أن العرب لا يهتمون بها كثيراً". (٧)

❖ **الاحتفال بمولد أندرسون:**

ضمن فعاليات الاحتفال بمرور مئتي عام على مولد الكاتب العالمي هانز كريستيان اندرسون، أقامت مكتبة الإسكندرية بالتعاون مع متحف ثورفالدسن ومؤسسة هانز كريستيان اندرسون التي تتيح للجمهور الفرصة للتعرف على بعض مذكراته وبيانات عن أهم وقائع حياة هذا الكاتب الذي أمتع العديد من الأجيال بأعماله المتميزة في مجال أدب الطفل، فمن خلال ١٦٨ قصة تمثل إجمالي ما قدمه للساحة الأدبية، تميزت كتاباته بالجمع بين الأساطير الجذابة، وتعليم الأخلاق الحميدة، وخفة الظل، بالإضافة إلى خياله المبدع، وهي العناصر التي كانت وراء شهرته وتفرده في مجال الكتابة والتي لم تجذب الأطفال فحسب، ولكن جذبت القراء من جميع الأعمار.

ولد هانز كريستيان أندرسون عام ١٨٠٥ في مدينة أدونيس، لأبوين متوسطي الحال. وكان أباه قارئاً جيداً فشجعه ذلك على القراءة والعلم، وفي عام ١٨٢٢ حصل هانز على منحة دراسية أهلته لدخول مدرسة القواعد النحوية بمدينة سلاجلسي، ثم التحق هانز بجامعة كوبنهاجن في عام ١٨٢٧ ليكمل تعليمه، ومع بداية عام ١٨٣١ بدأ أندروسن في السفر حول أوروبا وكانت زيارته لألمانيا في هذا العام ملهماً له ليبدأ أولى كتاباته، التي نذكر من أشهرها: البطة القبيحة، وعروس البحر الصغيرة، الأميرة وحبة البازلاء، وملكة الثلج، وقد ترجمت كل هذه الأعمال إلى معظم لغات العالم.

وما يجدر ذكره أن هناك جائزة أدبية

باسم هانز كريستيان أندرسون أطلق عليها جائزة نوبل الصغرى، ويمنحها المجلس العلمي لكتب الأطفال الأيبي بسويسرا، وهو منظمة غير حكومية أسست منذ خمسين عاماً لتكريم الكتاب والرسامين في مجال أدب الطفل، وتمنح الجائزة كل عام لأحد الكتاب أو الرسامين عن مجمل أعماله التي أسهمت في إثراء عالم أدب الطفل.[٨]

❖ نوتة موسيقية ثمنها مليونا دولار:

بيعت نوتة فريدة للموسيقي الألماني الأشهر لودفيج فان بيتهوفن ظلت مفقودة لأكثر من قرن في مزاد علني مقابل ١,١٣ مليون جنيه استرليني، ١,٥٩ مليون دولار لمقتن مجهول.

وقالت متحدثة باسم قاعة مزادات سوبثي " إن سعر النوتة ليس رقماً قياسياً لكنه سعر ممتاز، مشيرة إلى أن السعر القياسي حققته مخطوطة السمفونية التاسعة لبيتهوفن، والتي بيعت في مايو أيار عام ٢٠٠٣، مقابل ٢,١٣ مليون جنيه استرليني، وعثر على هذه النوتة الموسيقية مؤخراً في قاع خزانة مترية في مدرسة دينية في فيلادلفيا، وهي مسودة للقطعة الموسيقية "جروسه فوجه" وهي واحدة من أكثر أعمال بيتهوفن ثورية.

ولا تعتبر الوثيقة المؤلف من ٨٠ صفحة مخطوطة للنسخة الوحيدة لنوتة موسيقية للبيانو في واحدة من أهم أعمال بيتهوفن فحسب، لكنها أيضاً واحدة من مؤلفاته الموسيقية القليلة لثنائي من عازفي البيانو، وهي من وجهة القائمين على صالة سوبثي أهم مخطوطة لبيتهوفن تطرح للبيع في التاريخ الحديث، وأنها سوف تؤدي إلى إعادة تقييم كاملة لأعمال المؤلف الموسيقي الألماني الشهير بيتهوفن، الذي واصل كتابة الموسيقى، بينما كان يفقد سمعه تدريجياً انتهى به إلى الصمم كما هو معروف.[٩]

إحالات

١- وكالة الأنباء العربية السورية "سانا"
WWW.SANA.ORG.
٢- موقع ميدل ايست أن لاين
WWW.MIDDLE-EASTOONLINE.CO.
٣- جريدة تشرين . عدد ٩٤١٥.
٤- موقع القناة WWW.ALQANAT.COM.
٥- موقع العرب أونلاين
WW.ARABONLINE.CO.
٦- موقع نسيج
WWW.NASEEJ.COM.
٧- موقع البوابة
WWW.ALBAWABA.COM.
٨- شبكة المعلومات العربية المحيط
WWW.MOHEET.COM.
٩- وكالة الأنباء الكويتية "كونا"
WWW.KUNA.NET.

❖ ❖ ❖

متابعـــــات

٣١٤

كتاب الشـــهر

وحدة الفكرين الديني والفلسفي

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن(*)

صدر حديثاً، بالتعاون بين دار الفكر بدمشق ودار الفكر المعاصر في بيروت، كتاب تحت عنوان «وحدة الفكرين الديني والفلسفي». الكتاب من تأليف المفكر والباحث «ابو يعرب المرزوقي». يقع الكتاب في /١٧٣/ صفحة من القطع الكبير. ضمّ بين دفتيه: مقدمة وخاتمة ومقالتين بحثيتين، ضمت في مجموعهما، عدة فصول بحثية، نقدم عرضاً لها بما يتسق والمعطيات المعرفية للكتاب.

❖ ❖ ❖

(*) باحث من سورية.

تحاول هذه الدراسة البحث في العلاقة بين الفكر الديني والفكر الفلسفي من وجهيها المفهومي والتاريخي. ولدراسة المفهوم التاريخي، لا بد من دراسة العوائق التي تحول دون فهم العلاقة بين هذين الفكرين. والتي يراها الباحث في تنكر هذين الفكرين لبعضهما باطنيًا، رادًا ذلك إلى عدم دراسة التجربة العربية الإسلامية في علاج هذه الإشكالية. وإهمال الدور الذي أداه الفكر العربي الإسلامي في حل هذه الإشكالية. لذلك فإن غاية هذه المحاولة هو بيان المنطق الداخلي الذي يحكم الفكر العربي الإسلامي، وفضله على الفكر الفلسفي، وذلك من خلال تحديد مبدئه المؤسس انطلاقًا من مسعاه إلى تحقيقه الوحدة بين الفكرين الفلسفي والديني. ولرؤية هذه القضية لا بد من تحديد المسائل التالية:

أ- العلم النظري وأصوله الفلسفية بضروب موضوعه الطبيعي والإنساني والطبيعي المؤنس والإنسان المطبيعي المطبع وأصولها الفلسفية وهو ما يمكن أن يطلق عليه الفكر الفلسفي.

٢- العلم العملي وأصوله الفلسفية، أو الفقه بضروبه والذي يضم: فقه الحياة السياسية والحياة المدنية والمعاملات والعبادات والحياة الخلقية وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم الفكر الديني.

٣- علم الكلام بضروبه وأصوله الفلسفية وهو مسعى التوحيد بين الفكرين من منطلق فلسفي.

٤- علم التصوف بضروب عباراته الشعرية الذاتية والموضوعية، وهو مسعى التوحيد من منطلق ديني.

ولكي يستجيب علاجنا لشروط البحث الفلسفي لا بد من تحديد العناصر المفهومية التي تمكن من فهم الصلة بين الفكرين، والتي يراها الباحث في أمرين:

الأول: صياغة مناط التوحيد الممكن بين الإشكالية الفلسفية والإشكالية الدينية الأساسيتين اللتين كانتا بؤرة الخلاف.

الثاني: اختيار منهجية البحث والاستدلال التي تمكن من فهم الصلة بين دور الفكر النقدي وما طرأ على الإشكاليتين من تغير في الحقب اللاحقة.

❖ ❖ ❖

١- مبادئ العقل والنظر ومبادئ الشرع والعمل بين الفلسفة والدين

إن التذكير بتاريخ العلاقة بين الفكرين الديني والفلسفي في التجربة العربية الإسلامية وخاصة في الإسلام السني، يساعدنا على فهم الصلة الوطيدة بين مراحل الفكر الإنساني، ودور هذه التجربة في تحديد الإشكاليات التي تعتمل في الفكر الإنساني الراهن. فقد كانت التجربة الإسلامية (شهودية) مقابل التجربة المسيحانية (الجحودية). لذلك ستكون الصلة بين هذين النموذجين منطلقنا لإثبات فرضية بحثنا إثباتًا تاريخيًا ومفهوميًا. فرضية وحدة الفكرين الديني والفلسفي الجوهرية في الباطن، الجحودية في الظاهر. مع تأكيدنا على أن التجربة الإسلامية ليست وسطية بالمعنى التاريخي المتعالي بل في جدل العلاقة مع ما قبل وما بعد. مع الإصلاح اللوثري والديانات

السابقة على الإسلام. من هذا المنطلق نستطيع القول إن الصلة بين ما قبل وما بعد تتجلى في أمرين:

١- الأول هو منطق التخاطب الحضاري الذي لن نطيل القول فيه، لكونه ليس محل خلاف بين كل الذين ينطلقون من دراسة التاريخ الفعلي للتواصل بين الأمم، ولا يغترون بالتاريخ العقدي الذي فرضته فلسفة التاريخ الحديثة. فالعقل والفكر والعلم ليست حكرًا على حضارة دون حضارة إلا عند من يقرأ هذا التاريخ قراءة عنصرية.

٢- الثاني هو البحث في اللغة الوسطى التي تترجم صيغ الإشكاليات الفلسفية والدينية ترجمة تمكن من فهم أوجه الشبه بين الحضارات المختلفة.

❖ ❖ ❖

اكتشفت الفلسفة اليونانية في ذروة ما بعد الطبيعة مبدأي (عدم التناقض والثالث المرفوع) بوصفهما مبدأي عقل ونظر، دون الإشارة إلى وظيفتهما الشرعية، رغم استعمالهما في الفلسفة العملية. فهي قد اكتشفتهما من منطلق نظرية (الطبائع) أي (مبدأ الهوية) في صياغته الأولى بمعنى الطبيعة غير الحادثة وغير الفاسدة لكونها باقية هي هي، ومختلفة بالطبع عن المواضعة الشرعية. وقد ظلت هذه المبادئ محافظة على هذا المعنى إلى أن زعزعتها محاولات الكلام والفلسفة في المرحلة العربية الإسلامية التي اندمجت فيه عند بلوغهما الذروة بفضل فلسفة ابن سينا وردود الغزالي عليها. ذلك أن كون الشيء هو ما هو ليس بالضرورة طبعية، بل يمكن أن يُعدّ حكمًا أو اختيارًا أمريًا من جنس



(التكييف الحقوقي) المحدد للأمور شرطًا في تطبيقها على النوازل الفقهية بعد تكيفها مع الحدود القانونية، ذلك هو مبدأ الهوية: ليس للأشياء من ذاتها طبائع، بل لها خلقات أو أحكام. ذات حياة وتاريخ قصديين، حتى وإن كان القصد من الغيب الذي لا يعلمه إلا الله. ومبدأ الهوية لا يكون تامًا إلا إذا نظرنا إليه من مدخليه، فاعتبرنا معنييه الطبيعي والشريعي المعدلين هذا التعديل. وقد حدث ذلك على مرحلتين: إحداهما نفت عن الهوية القيام الذاتي دون نفي التحديد الماهوي. والثانية نفتهما معًا (الشيئية والوجود). وقد صاغ (لايبنتز) فيما بعد هذا المبدأ تحت اسم العلة المرجحة أو (العلة الكافية) وعدّه مبدأ واحدًا. والمعلوم أن الازدواج لمبدأ الترجيح هو الذي يعلل الفصل بين الماهية والوجود. لذلك يمكن لنا أن نضيف مبدأ خامس (إسلامي) هو (مبدأ التحقيق = القضاء)

المبدأ الذي ينقل الأشياء من القيام المقصور على موضوعية القيام بالقصد الكافية في مسألة الترجيح (الماهوي = القدر) إلى موضوعية القيام بالذات التي لابد منها للترجيح (الإني = القضاء) فتصبح بذلك المبادئ خمسة: عدم التناقض الثالث المرفوع، الترجيح أو التحديد القصدي لكيف الماهوي، والتحقيق أو التحديد القيامي للإنية ذات الكيف الماهوي متقدم التحديد.

❖ ❖ ❖

لنحاول الآن صياغة مبادئ العقل والنظر ومبادئ الشرع والعمل في عبارتهما عن التكامل بين الفكرين الديني والفلسفي، الذي بلغ أوجه في الحقبة العربية الإسلامية:

١- مبدأ الهوية بعد تعديله بالمبدأين الجديدين، ومنه تنبع القيم الجمالية، إذ هو صورة الوحدة الحية الأتم، طبيعية كانت أم وضعية، عندما يفهم الفهم الذي يقتضيه اكتشاف المبدأين الأخيرين.

٢- مبدأ عدم التناقض بمفهومه المعدل كذلك ومنه تنبع القيم الخلقية، إذ غايته تحقيق شروط التعامل التعاقدي بين هذه المؤسسات الوجودية عامة.

٣- مبدأ الثالث المرفوع بالمعنى المعدل كذلك، ومنه تنبع القيم المعرفية إذ غايته تحقيق شروط الفصل بين الآراء بالمقابلة بين المطابق وغير المطابق للمقياس الذي يقاس به ما تراد المطابقة معه، كمية كانت هذه المطابقة أو كيفية.

٤- مبدأ الترجيح المعدّل للمبادئ السابقة، ومنه تنبع القيم الجهوية. إذ غايته هي الإمكان الأول للشروع في الأمر أو إبقاء الإمكان مفتوحًا على قابلية الفعل العقلي للاستئناف من جديد، حتى لا يتوقف تطور المقاييس والالتزامات والوحدات.

٥- مبدأ التحقيق المعدّل للمبادئ الثلاثة الأولى، ومنه تنبع القيم الوجودية، إذ غايته التمييز بين شهود المطلق وحجومه، لكون كل الحدود السابقة إضافية إلى الإنسان، ومن ثم فإطلاقها إطلاق للإنسان وتأليه له. وهو إذن قتل للإنسان وحيلولة دونه والتطور بحصره في تقنياته كمن يريد لجيل أن يثبت فينفي تجدد الحياة بآلية توالي الأجيال.

❖ ❖ ❖

٢- منزلة الفكر العربي الإسلامي ودلالة وضعه الراهن

لا أحد ينكر أن الحضارة الإسلامية قد تحددت في القرآن الكريم معرّفة ذاتها. إذ المهم هو تصورها لذاتها: فلا معنى للتمييز بين الموضوعي والذاتي في تصور الجماعة لهويتها الثقافية - بكونها حضارة ذات رسالة خاتمة أولاً، آيتها معجزة إبداعية ثانيًا، وفكرها ساعٍ إلى التوحيد بين الدين الطبيعي والدين المنزل في مفهوم الفطرة ثالثًا، بالاستناد إلى موقف أساسه نقد التجارب الدينية السابقة رابعًا، وإلى سلطان الاجتهاد الاجتهادي بديلاً من السلطان الروحي المعصوم أخيرًا.

وقد استدلت على اتصافها بهذه الصفات بأدلة مستمدة من المجالات التالية:

١- مجال نظرية الطبيعة خلقًا (النظام الطبيعي والوجود)

٢- مجال نظرية الشريعة أمرًا (النظام الخلقي والشرع)

٣- مجال نظرية الوحدة الكلية الحية للبشر

٤- مجال نظرية الوحدة الجزئية الحية في الوحدة بين العضوي والروحي للشخص.

٥- مجال نظرية الوحدة الجامعة بين الأبعاد السابقة، أعني (القرآن الكريم).

إن دراسة ما تكلمنا عنه في الفقرة السابقة من منطق التوحيد بين الفكرين الفلسفي والديني في التحقيب التاريخي الكلاسيكي يضعنا أمام التالي:

- إن المرحلة اليونانية مماثلة للمرحلة الجرمانية رغم وقوف الثانية على الجحود الديني والأولى على الجحود الفلسفي.

- إن المرحلة الهلنستية مماثلة اللاتينية رغم التقابل في منطق محاولات التوحيد بين الجحودين.

- عندما نفهم علة كون المرحلة الوسطى (العربية الإسلامية) متضمنة لثمرة الأوليين (اليونانية والهلنستية) ولشروط تجاوزهما، كما تتضمن بذرة ما لابد منه من الأخيرتين (اللاتينية والجرمانية) وما ينبغي فعله لتجاوز ما فيهما من جحود مهلك للكون والإنسان.

فالأولى تحسست مضمون الأخيرة. لذلك فالأخيرة قد حسمت التردد الذي طغى على الأولى، التردد بين قطبي الجحود الفلسفي والديني، فغلبت الجحود الديني الذي يتضمن الجحود الفلسفي ضرورة لعمومه.

والثانية تحسست مضمون الرابعة. لذلك فالرابعة قد حسمت التردد الذي طغى على الثانية، فغلبت مدخل التوحيد بالدين الجحودي.

لذلك فلا عجب إذا جعلنا من المرحلة الوسيطة - العربية الإسلامية - المرحلة التي تتضمن ثمرة الأوليين وشروط تجاوزهما، وبذرة الأخيرتين وشرط التحرر الممكن منهما.

❖ ❖ ❖

ليست التجارب الدينية الصوفية والفلسفية العلمية السابقة على الإسلام أو المتأخرة عنه بالأمور التي تُعبِّر سلبًا أو إيجابًا من حيث هي أحداث وجودية. بل هي تقبل أو تُرفض من حيث دلالاتها القيمية. ولعل أكثر الأمثلة ودلالة هو الإسلام: فهو منزلة تخلو من التوتينين الذي يطلق وجودها وعدمها. فتبدو لمن لا يدرك هذا الأمر وكأنها تعرف بسلب الموقفين الآخرين سلبًا للإفراط والتفريط. لذلك لا بد من تبسيط مفهوم الوسطية الذي شوه إلى درجة كبيرة. فأول عيوب الوسطية ما آل إليه تعريف الدين المحمدي وقيمه بالسلب المضاعف أو بالجمع التنافري بين المقابلات. وثاني عيوب الوسطية أن الإفراط والتفريط كلاهما غير معلوم الحد. فكيف يمكن أن نعرف شيئًا بنفيهما سلبًا أو الجمع بينهما إيجابًا؟ والعيب الثالث هو سوء فهم الأخلاق الأرسطية. ورابع هذه العيوب أن هذا التصور يعتبر كل فضيلة جمعًا بين رذيلتين. وآخر هذه العيوب هو صيرورة الإسلام

حقيقة تابعة تتحدد بحقيقتين متقدمتين عليها هما التفريط اليهودي والإفراط المسيحي. ليس الإسلام وسطًا بالمعنى المتوسط بين حدين. فهو محيط تاريخيًا ومهيمن على هذين الحدين. فاليهودية والمسيحية توحدان بينه بما هو (التقويم الأحسن). وهو مهيمن عليهما مفهوميًا، لكون التوبة والاجتباء فيه يشملان الإنسانية كلها. إنه الحنيفية الأولى والأخيرة.

❖ ❖ ❖

إصدارات

-عنوان الكتاب: برشلونة مدينة العجائب

- المؤلف: إدواردو مندوزا

- ترجمة: علي باشا

- الناشر: وزارة الثقافة السورية /٢٠٠٥/

«برشلونة مدينة العجائب» العمل الروائي الجديد للأديب والروائي الإسباني «إدواردو مندوزا» والتي صدرت حديثًا عن وزارة الثقافة السورية، ضمن سلسلة «روايات عالمية» حاملة الرقم /١٠٤/ ضمن هذه السلسلة. الرواية من ترجمة الأستاذ «علي باشا». تقع الرواية في /٦١٦/ صفحة من القطع الكبير. تضمنت في ماهيتها دراسة اجتماعية تاريخية لمدينة برشلونة. تتناول الرواية ضمن اسلوبية فنية سردية ماهية معرفية لتاريخ مدينة لعبت دورًا هامًا في تاريخ العلاقة بين دول البحر المتوسط تاريخياً منذ الوجود الفينيقي وحتى الآن المعاصر. كل ذلك بلغة نستشف منها محاولة الروائي القول: إن العالم المتوسطي في تاريخه لم يكن ليغفل عن لغة الحوار عبر تجلياته المتعددة بين التجاور والمشاركة والتفاعل من جهة. وبين الحرب والاستيطان والفتح من جهة أخرى.

❖ ❖ ❖

-عنوان الكتاب: الأعمال القصصية الكاملة

- المؤلف: سعيد حورانية

- الناشر: وزارة الثقافة السورية /٢٠٠٥/

في لفتة لوزارة الثقافة، قررت مديرية التأليف والترجمة، إصدار سلسلة جديدة تحت عنوان «سلسلة الأعمال الكاملة» تتناول فيها مجموعة من الإصدارات لأدباء وباحثين ومفكرين عرب. الإصدار الأول لهذه السلسلة جاء تكريمًا للأديب القاص والروائي «سعيد حورانية». جاء الكتاب في /٥٩٢/ صفحة من القطع الكبير. ضمَّ بين دفتيه تقديم للأعمال بقلم الأستاذ «محمد كامل الخطيب» إضافة إلى مجموعة أعمال الأديب القاص الراحل «سعيد حورانية» وهي: أشهد أني قد عشت، صياح الديكة، عند منعطف الجسر، وفي الناس المسرة، سنتان وتحترق الغابة، شتاء قاس آخر.

ويشير القائمين على المشروع أن أعمالاً أخرى ستصدر عن هذه السلسلة وهي: فرانسيس مراش، علي الناصر، سنية صالح، حسيب كيالي، جورج سالم.

❖ ❖ ❖

-عنوان الكتاب: فلسطين في السينما العربية

- المؤلف: بشار إبراهيم

- الناشر: وزارة الثقافة السورية /٢٠٠٥/

ضمن سلسلة «الفن السابع» التي تصدرها وزارة الثقافة السورية، صدر حديثًا كتاب تحت عنوان: «فلسطين في السينما العربية»: الكتاب من تأليف الناقد السينمائي «بشار إبراهيم». يقع الكتاب في /١٦٠/ صفحة من القطع الكبير. ضم بين دفتيه: مقدمة ومجموعة من الدراسات والأبحاث تحت العناوين التالية: عن السينما والقضية الفلسطينية، السينما العربية في فلسطين، فلسطين والصراع العربي الصهيوني في السينما المصرية، وفي السينما السورية. عن السينما العربية والقضية الفلسطينية والصراع العربي الصهيوني.

❖ ❖ ❖

- عنوان الكتاب: نواعير العاصي
- المؤلف: مجموعة من المؤلفين
- الناشر: وزارة الثقافة السورية /٢٠٠٥/

«نواعير العاصي» كتاب حديث، صدر عن وزارة الثقافة السورية. من تأليف مجموعة من الباحثين الفرنسيين هم: أنيت دلبش، جيرار روبين، فرانسوا جيرار، محمد الرومي. قام بترجمة الكتاب والتعليق على متنه الباحث التاريخي «عبد الرزاق الأصفر». يقع الكتاب في /٣٥٠/ صفحة من القطع الكبير. جاء في مقدمته: منذ زمن بعيد في جزء من مجرى نهر العاصي السوري، سمحت خصائص النهر باعتماد ناعورة المجرى، وهي أكثر الآلات المائية أناقة، بتأمين مجمل الحاجات إلى الماء.. في مدينة حماة، يوالي معلمون حرفيون، اليوم، كما في الماضي، تأمين الصيانة والإصلاح وإعادة التركيب، وهو ما يتناوله هذا الكتاب في فصوله المتعددة.

❖ ❖ ❖

- عنوان الكتاب: حكاية الأزل
- المؤلف: سليمان العيسى
- الناشر: وزارة الثقافة السورية /٢٠٠٥/

«حكاية الأزل.. ديوان دمشق» الديوان الشعري الجديد الصادر عن وزارة الثقافة السورية، لشاعر العروبة الكبير «سليمان العيسى». يقع الديوان في /٣٦٣/ صفحة من القطع الكبير، ضم بين دفتيه مجموعة من القصائد الشعرية التي خص بها شاعرنا الكبير «مدينة دمشق». من أجواء الديوان نختار النص التالي:

«يا ياسمين دمشق»

تسقي من الأزل السحيق وتسكر
ماذا أقول؟ وأي خمرك أعصر؟
يا ياسمين دمشق.. مد بيارقي
مطراً.. بملحمة الرسالة يهدر
يا ياسمين دمشق.. عطرك أبيض
وتغطرست أفعى فعطرك أحمر
وغضبت، فالوطن الكبير عباءة
حطت على بردى، ونسر أسمر
هشمتها أسطورة.. وذروتها
كل الغزاة على البعير تكسروا.

❖ ❖ ❖